

GRÜNDLICHER  
UNTERRICHT ÜBER  
DIE TETRALOGIE DES  
ATTISCHEN  
THEATERS UND DIE  
KOMPOSITIONSWEISE  
DES SOPHOKLES, ...

---

Adolf Schöll



66-71006



6000958993









Gründlicher Unterricht  
über die  
Tetralogie des attischen Theaters  
und die  
Kompositionsweise des Sophokles,  
zur B widerlegung  
eines  
hartnäckigen Vorurtheils aus den Quellen entwickelt  
von  
Adolf Schöll.



Leipzig.  
C. F. Winter'sche Verlagsbuchhandlung.  
1859.



## Voropfer an die Nemesis.

In der vorliegenden Schrift hat mich die Vertheidigung meiner Ansicht und Verfolgung der Sache genöthigt, ohne Schonung die Blößen meiner ehrenwerthen Gegner zu treffen. Um die maßhütende Gottheit, die, nach den Alten, solche Schritte mit ahndungsvollem Blick wahrzunehmen pflegt, wo möglich zum voraus zu versöhnnen, will ich gleich an der Schwelle eine Blöße aufzeigen, die ich selbst in diesem Kampf mir gegeben, und zwei Sätze zum Opfer bringe.

Ich habe (S. 105. 110) behauptet, daß Persius (1,50) eine Dramengruppe des Attius „Ilias“ nenne, und (S. 112 Anm.), daß er (1,76) eines Stückes „Briseis“ von diesem Tragiker gedenke.

An jener Stelle des Satirikers, kann man mir entgegenhalten, sei weber von einem dramatischen Gedicht, noch von dem Tragiker Lucius Attius, sondern von jenem Accius Labeo die Rede, der, nach alten Glossen, die homerische Ilias in ein lächerliches Latein übersetzt; an dieser müsse die Leseart Briseis, die ich nach Casaubonus, Fr. Passow und meinem Lehrer D. Müller (bei dem ich den Persius gehört) angenommen habe, gegen die Brisai zurückstehen, die nicht ein Stück des Tragikers Attius, sondern ihn selbst als einen bacchantischen Dichter bezeichne.

Meinen Gebrauch dieser beiden Stellen geb' ich also preis; nun darf ich aber bemerken, daß meine Sache nichts Wesentliches dadurch verliert.

Des Attius Dramengruppe der Iliashandlung, und zwar als absichtlich verknüpfte, bleibt sicher, auch wenn man zweifelt, daß sie ein

erstes Stück des Titels *Briseis* und die Anfangshandlung, die derselbe ausdrückt, mitenthalten, und leugnet, daß sie den Gesamttitel „*Ilias*“ geführt.

Die Stücke des Attius: *Achilles*, *Myrmidonen*, *Epinausimache* umfaßten nach den deutlichen Handlungsbezügen der Bruchstücke, die unter diesen Titeln uns angeführt sind, die Iliashandlung von der Zeit an, wo Achill sich aus Groll des Kampfes enthält, bis zur Auslösung der Leiche des Hektor; und die besondern Fragmente unter diesen Titeln, wenn man auf die Handlungsmomente sieht, die sie ausdrücken, und in diesem Bezug Fragmente des einen Titels mit solchen des andern vergleicht, fallen in ihren Handlungsmomenten theils zusammen, theils übergreifen sie einander (s. im Folgenden S. 111. Anm. 37 u. 38). Daraus würde, wollte man für jeden dieser Titel ein isolirtes Drama festhalten, nothwendig folgen, daß dieselbe Handlung wie im *Achilles* auch in den *Myrmidonen* und zum drittenmal dieselbe in *Epinausimache* vorgekommen; und außerdem, daß die Handlung der *Epinausimache* sich nach rückwärts über die der *Myrmidonen* und des *Achilles*, nach vorwärts aber über die Handlung, die ihr Titel nennt, die Schlacht an den Schiffen hinaus auf die Schlacht des Patroklos im Felde und um Patroklos am Walle, ferner auf die folgende des Achill am Skamandros mit dem Falle des Hektor und nach diesem auf die Auslösung von Hektors Leichname erstreckt habe. Ein Stück von dieser, über seine Titelhandlung so weit hinausgreifenden und an sich übermäßigen Ausdehnung ist eben so unannehmbar als daß Attius im vorbern Theil desselben die Handlung ausgeführt habe, die er außerdem in den *Myrmidonen* und auch in *Achilles* ausgeführt. Folglich wurden diese Titel über ihren engeren Handlungsbezug hinaus so gebraucht, daß sie einander vertreten; was nur geschehen konnte, wenn sie wesentlich zusammengehörige Stücke bezeichneten.

*Epinausimache* ist nach seinem Wortsinne und als Titel des Epostheils ein engerer Titel, der, streng genommen, nur die Kampfnoth unmittelbar vor des Patroklos Aussendung und den Anfang vom Kampf des Patroklos bezeichnet. „*Myrmidonen*“ hieß bei Aschylos das erste Stück einer Trilogie, welches, den Bruchstücken nach, eben diese Kampfnoth und diese Aussendung des Patroklos nebst seinem Fall und der Einbringung seiner

Leiche umfaßte. Die deutlichen Bruchstücke aus Attius Myrmidonen beziehen sich ebenfalls nur auf diese Kampfnoth und diese Ausfendung des Patroklos. Nach Fragmenten desselben Bezugs, wie schon ihrem Titel nach, würde die Epinausimache des Attius ganz in der Handlung zusammenfallen mit seinen Myrmidonen, während andere Citate aus Epinausimache ihr auch noch die Folgehandlung und die Schlußhandlung zutheilen. Von diesem Titel liegt es also vor, daß er in weiterem Sinne gebraucht worden ist als den er unmittelbar bezeichnet und für mehr Handlung als ein antikes Drama zu fassen pflegt, somit statt eines Gesammttitels gebraucht worden ist. Entweder hat ihn Attius selbst zum Gesammttitel erhoben, was möglich ist, weil die Schlacht an den Schiffen die tragische Krise der Iliashandlung und Ursache aller Folgen bis zur Hektorslösung ist. Oder es ist jedenfalls die Folgehandlung zur Schlacht bei den Schiffen und die Schlußhandlung, für welche wir bei Aschylos zwei weitere Dramen zu den Myrmidonen haben, gleichermaßen der Epinausimache des Attius verknüpft gewesen; weil das Citirtwerden von Versen aus diesen Folgehandlungen unter dem die vorangehende bezeichnenden Titel Epinausimache nur dann erklärlich genug ist, wenn das so benannte Drama mit diesen folgenden ein Ganzes ausmachte. Dann folgt weiter, daß wegen der gleichen Untrennbarkeit der Dramen auch der Titel Myrmidonen in einem engeren und weiteren Sinn gebraucht werden konnte; um so leichter als nach der Natur der Handlung die Myrmidonen ebensowohl im letzten als ersten Stück der Handlung ein geeigneter Chor und überhaupt die Angehörigen und Nächsttheilnehmenden des tragischen Helden waren. Ist es im weiteren Sinne, daß die Fragmente, die wir haben, den Titel Myrmidonen bekamen, so konnte derselbe im engern Sinn und ursprünglich etwa den letzten Theil der Handlung bezeichnen und würde dann dieser Umstand, daß Verse aus dem vorderen Theil unter ihm citirt sind, wieder nur aus der Zusammengehörigkeit der Dramen zu erklären sein. Ist es im engern und entsprach der äußere Umfang der Myrmidonen des Attius dem des gleichnamigen Stücks von Aschylos, dann ist Epinausimache, weil dieser Titel und ein Theil der Fragmente dieses Titels ganz denselben Handlungsinhalt ausdrücken, um so gewisser als Gesammttitel zu fassen. Vom „Achilles“ läßt sich auch nur sagen, daß

dieser Name an sich zum Gesammttitel gar wohl geeignet war, von seinen wenigen Fragmenten aber ein Paar sich auf eben jene Kampfnoth beziehen, welche in Bruchstücken mit den beiden andern Titeln sich gleichfalls darstellt. Da weder anzunehmen ist, Attius habe ein und dasselbe Handlungstück und Drama dreimal unter drei verschiedenen Titeln gedichtet, noch er habe in einem Stück Handlung und Sonderdrama zwei, bezüglich drei Titel gegeben, so bleibt nur die Wahl, entweder einen dieser drei Titel für den Gesammttitel zu nehmen, womit schon ausgesprochen ist, daß das Ganze eine Verknüpfung von Dramen war, oder sie alle drei für besondere Titel besonderer Dramen zu erklären, welche letzteren dann eben so nothwendig für verknüpft miteinander gelten müssen, weil faktisch ihre Titel einander vertreten, die da nicht als Sondertitel festgehalten sind, wo sie alle drei für Fragmente eines und desselben Handlungstheils citirt sind, und weil auch diejenigen weiteren aus Epinausimache citirten Fragmente, die über diesen vorfern Handlungstheil, in welchen Bruchstücke aller drei Titel führen, hinaus in die Folge- und Schlußhandlung gehn, gerade eben so weit über den Inhalt hinausgehn, auf den der Titel Epinausimache sich beschränken müßte, wenn er als Sondertitel festgehalten wäre. Als solcher kann er dann Fragmenten der späteren Handlungstheile anstatt deren eigentlicher Sondertitel auch nur darum gegeben sein, weil mit ihnen sein eigentlicher Inhalt doch zu einem ursprünglich und förmlich verbundenen Ganzen gehörte.

Man erkläre also immerhin für zweifelhaft, ob diese Dramengruppe des Attius den Gesammttitel „Ilias“, ob sie überhaupt einen Gesammttitel hatte: nichtsdestoweniger bezeugt die Mehrheit der Titel, deren Fragmentbeziehungen zusammenfallen, daß die Dramen unter sich verknüpft vorlagen.

Dies ist kein seltsames, vereinzeltes Faktum, sondern die folgende Untersuchung wird aus gleichartigem Sachbestand der Citate die gleiche Kompositionsweise bei Ennius und bei Pacuvius darthun.

Die altrömischen Tragifer, in Gegenständen, Fabelmotiven, Hauptformen Schüler und Nachahmer der berühmten attischen, wie sollten sie nicht von den Vorbildern, da, wo deren Tragödien zu einem Fabel-Ganzen unter sich verknüpft waren, auch diese Gestaltung und Einheits-

form überkommen haben? Dafür sprechen schon die Titel römischer Tragödien, deren gleichnamige attische Vorbilder wir theils auch, theils nur als Bestandtheile von Trilogien kennen; wie von Ennius die Eumeniden und die Auslösung Hektors, von Nævius der Lycurgus, von Pacuvius das Waffenpreisgericht und der Teucer, von Attius der Prometheus, die Myrmidonen, das Waffenpreisgericht. Dazu kommen bei Attius die wahrscheinlichen Gesamttitel: Persiden, Pelopiden, Agamemnoniden. Diese Namen bezeichnen ganze Heroengeschlechter, aus deren Fabel die Vorbilder des Attius eine Mehrzeit von Tragödien entwickelten, die wir nach ihren besondern griechischen Titeln kennen. Eben diese finden wir aber zum Theil von Attius gleichfalls neben jenen angeführt, die sich zu ihren Gesamttiteln eignen. So zu dem allgemeinen Titel Persiden einen besondern aus der Persidenfabel: Amfitruo; zu dem umfassenden Titel Pelopiden die besondern: Önomaus, Chrysippus, Atreus, zu den Agamemnoniden die besondern: Agisthus, Clytämnestra, Erigone. Daß wir für die Persiden blos ein besonderes Drama vorsinden, von den drei besonders be-titelten Stücken, die sich unter Pelopiden, und den drei, die sich unter Agamemnoniden stellen lassen, den Beweis nicht haben, daß sie wirklich unter sich verknüpft und wirklich in der Folge verknüpft gewesen, zu der ihre Stelle in der Geschlechtsreihe, die der allgemeine Titel nennt, sie eignet, das liegt an der Unvollständigkeit der Titelüberlieferung und äußerst geringen Zahl der Ueberreste. Deswegen ist ja eben so wenig bewiesen, daß diese Dramen selbstständige einzelne gewesen, und hält dieselbe Unzulänglichkeit der Vorlagen Möglichkeiten offen, die wir ohne Weiteres wegzuschneiden kein Recht haben. Es sei der Önomaus, der nach der Fabelverknüpfung Anfangstück einer tragischen Pelopiden-Gruppe gewesen sein kann, eine selbstständige Tragödie gewesen, so kann der Pelopide Chrysippus das erste, Atreus das zweite Stück dieser Gruppe, das dritte der nach der Geschlechtsfolge passende Agisthus gemacht haben. Wenn dann Clytämnestra das erste Agamemnoniden-Drama bezeichnete, Erigone das dritte, (Tragödientitel, die beide uns auch von Sophokles genannt sind), so kann ein mittleres Orestesdrama dieser Gruppe (bei Sophokles finden sich mehrere) uns von Attius etwa blos aus Mangel der Ueberlieferung fehlen. Auf keinen Fall kann es Wahrscheinlichkeit

haben, daß Attius zwar sechs Tragödien aus der Pelopiden- und aus der Agamemnoniden-Fabel parallel den uns bekannten griechischen, mit denjenigen Sondertiteln, die ihre engern Handlungen bezeichnen, benannt, aber eine siebente und achte Tragödie, wosfern sie ebenfalls nur eine engere Handlung aus der Fabel des einen und andern dieser Heroengeschlechter enthalten hätten, mit dem weit umfassenden Namen des ganzen Geschlechts Pelopiden und Agamemnoniden überschrieben haben sollte, der beidemal jene drei besondern eben so gut bezeichnen kann. Wenn dagegen jene, die ihren besondern Titeln nach eine Folge von Pelopiden, und die, welche nach den ihrigen eine Gruppe von Agamemnoniden darstellen, unter die Gesammttitel Pelopiden und Agamemnoniden gestellt waren, dann erscheint dieser Unterschied der Titelgebung sachgemäß und konsequent. So ist auch der Tragödientitel *Thebais* von Attius identisch mit dem eines ganzen griechischen Epos, hat einen Inhalts-Umfang, den das Maß einer antiken Einzeltragödie unmöglich umspannen könnte, für dessen verkettete Fabel wir aber drei, vier griechische Tragödien-Namen und Handlungen aufzeigen können, und hat als ein griechischer Gesamttitel eine Form, wor-nach er den griechischen Trilogieen- oder Tetralogieen-Titeln ganz parallel steht. Und wieder finden wir aus dem Fabelkreis, den dieser umfassende Titel *Thebais* bezeichnet, zwei engere Handlungen unter den uns übrig-gebliebenen Titeln von Dramen des Attius: die *Phönissen* und die *Epi-gonen*.

# Inhalt.

---

<u>1. Warum die Komposition des Sopholles nicht erkannt wurde</u>	1
<u>2. Irrigkeit der Angabe von Abstellung der Tetralogie</u>	20
<u>3. Unstatthaftigkeit vermittelnder Auslegungen der Angabe (Weldes, C. F. Hermann)</u>	23
<u>4. Unhaltbarkeit einer beschränkenden Auslegung der Angabe (Boedt)</u>	26
<u>5. Die Angabe ist ein Autoschediasma</u>	29
<u>6. Entstehung der falschen Vorstellung aus dem Schicksal der griechischen Tragödienliteratur</u>	30
<u>7. Vereinigung der Tragödien und der Nachrichten darüber</u>	33
<u>8. Das Autoschediasma ist von später Entstehung</u>	36
<u>9. Der ganze Begriff unsrer Gelehrten von der Tetralogie steht im Widerspruch mit der alten Uebersieferung</u>	38
<u>10. Die Uebersieferung kennt nur in sich zusammenhängende Tetralogien</u>	45
<u>11. Fabeltetralogien, durch das Thema verknüpft, Aeschylus Oresteia, Prometheus. Sopholles Oedipodie. Euripides Troerkrieg</u>	48
<u>12. Thematetralogien verschiedener Fabel:</u>	
1) Aeschylus Perser-Tetralogie. 2) Tetralogie des Aristias	52
3) Euripides Kreterinnen, Altmäen, Telephos, Alteis	52
4) Derselben Medeia, Philoktet, Dilys, Schnitter	59
5) Des Xenolles Oedipus, Lykaon, Balchen, Athamas	66
6) Des Euripides Iphigeneia, Altmäen, Balchen	68
7) Derselben Helena und Andromeda	76
<u>13. Chronologische Zusammenstellung der Tetralogien</u>	80
<u>14. Anwendung auf Sopholles</u>	82
<u>15. Trilogie wie Tetralogie, Sopholles wie Aeschylus</u>	84
<u>16. Sicherheitsgrad gemuthmaßter äschylistischer Trilogien:</u>	
Welders Lykurgia; Thebais; Epigonen; Iphigeneia; Niobe; Athamas; Danais; Persis	86
Aeschylus' Odyssee. Aeschylus Argeier	90
<u>17. Sicherheitsgrad gemuthmaßter sophollesischer Dramen-Verknüpfungen</u>	93
1) Sopholles Eroberung Ilios (Lakonerinnen, Laokoon, Lorker Aias, Polyxena) (Welders Antenoriden S. 97. Ann. 30)	93
2) Sopholles Ilias (Achymalotides, Epinausimache, Phryger) Ilias des Attius S. 110.	104
Ilias des Ennius S. 118 Ann. 40.	

Rav.	Seite.
3) Des Sopholles (und des Pacuvius) Odysee (Nauplia, Niptra, Alanthoplos) . . . . .	119
18. Missfolgen der Einzelauffassung (Welders Niptra) . . . . .	136
19. Unserer Gelehrten Widerspruch in der Schilderung der Tragik des Sopholles mit dem antiken Kunstbegriff und mit sich selbst (O. Müller, Welder, Bernhardy) . . . . .	146
Nauplia S. 148. Phaalen S. 150. Triptolemos S. 154.	
Niobe S. 156. Thamyris S. 156. Dreithyia S. 157.	
20. Unrichtige Vorstellung unsrer Gelehrten vom Verhältniß der Tragik des Sopholles zum Epos . . . . .	161
Sopholles Eurhalos (Zweite Odysee?) S. 163.	
Welder S. 165. Bernhardy S. 168.	
21. Nachweisung an den einzelnen Tragödien des Sopholles aus dem troischen Kylos . . . . .	170
1) Sopholles Alexandros . . . . .	170
2) Sopholles Palamedeia (Odyseus im Wahnsinn, Palamedes-Nauplios der Einfahrende, Nauplios Feuerzünder) . . . . .	172
3) Chryerinnen . . . . .	178
4) Achäerversammlung) Achäermahl, Hirten (Kylos) . . . . .	178
Aeschylus Argeier S. 182. Kylos S. 188.	
5) Helena's Heimforderung . . . . .	189
6) Iphigenieia in Aulis. Troilos . . . . .	197
Welder's Phryger und Ennius' Hektors-Lösung S. 198.	
7) Resultat über Sopholles Verhältniß zum Epos . . . . .	202
22. Widerspruch derselben Gelehrten-Ansicht in der Erklärung der uns erhaltenen sieben Tragödien von Sopholles . . . . .	205
Antigone . . . . .	206
Elektra . . . . .	209
König Oedipus . . . . .	216
Bgl. S. 238.	
Oedipus auf Koleos . . . . .	217
Aias . . . . .	221
Philestet . . . . .	226
Trachinerinnen . . . . .	227
Abschluß . . . . .	228
Anwendung . . . . .	230
23. Unser Gelehrten widerwillige Anerkennung des über die einzelnen erhaltenen Tragödien von Sopholles hinausgehenden dramatischen Zusammenhangs . . . . .	236
Bernhardy S. 238. Boeck S. 242.	

## 1. Warum die Komposition des Sophokles nicht erkannt wurde.

Dreihundert Jahre ist Sophokles im Abendlande bekannt; in jeder europäischen Literatur-Epoche, die seitdem eintrat, ist er gelesen, bewundert, studiert worden: es klingt unglaublich, ja unmöglich, wenn ich sage: Die Komposition des Sophokles ist nicht verstanden. Dennoch wird es Solche nicht befremden, die überlegt haben, wie sehr die Wirkung, die ein alter Dichter auf andersgebildete Geschlechter, auf ihre Poesie und ihr Urtheil ausübt, verschieden ist von einem reinen Verständniß. In der klassischen Epoche der französischen Literatur haben ihre Tragödiendichter und ihre Kritiker den Sophokles studiert, um ihm nachzuiefern und um die Einsicht in die tragische Kunst zu entwickeln. Es waren talentvolle und geschulte Köpfe, die ihre Dichtung und ihre Theorie mit Fleiß und Witz betrieben. Und doch wird gegenwärtig wohl Niemand zu finden sein, der in ihnen vielen, zum Theil ausführlichen Abhandlungen über Sophokles oder einzelne Dramen von ihm das wahre Erkenntniß der Absichten und Mittel des griechischen Dichters und eine reine Würdigung seiner Kunst sehen könnte. Als die Reihe der klassischen Literatur an uns Deutsche kam und ihr keiner so energisch, keiner mit so bedachtem Rückblick auf die antiken Muster Bahn brach als Lessing, kam er in seinem Laokoon auf den Styl des Sophokles und in der Hamburgischen Dramaturgie auf Begriffe der griechischen Tragödie zu sprechen, die ihre Aufgabe und ihre allgemeinen Mittel, folglich auch die Kunst des Sophokles betrafen. Seine Entwicklungen des Verhältnisses der antiken Kunst zur allzeitgültigen Natur und die Widerlegung der engen Regeln französischer Theorie sind noch heut als ein sicherer Gewinn allgemein anerkannt. Aber seine Urtheile über die tragische Darstellung des Sophokles in's Einzelne, so wie die versuchte Analyse der wesentlichen Aufgabe und Wirkung antiker Tragödie nach Aristoteles haben nicht so einfach Geltung gefunden. Weder die nachfolgenden Theoretiker, noch die Erklärer der alten Schriftsteller nahmen sie als ausgemacht auf; und

was den Sophokles anlangt, hat man sich die Bemerkungen des großen Kritikers weder von weiterer Forschung, noch von andern Ergebnissen abhalten lassen. Nach Lessing machte bei uns die Ästhetik als Wissenschaft große, auch die gelehrt Behandlung der griechischen Tragiker unleugbare Fortschritte. Von jener kann man sagen, daß wohl keine einzige Wissenschaft in gleichem Grade durch den schwunghaften Betrieb der Philosophie von Kant bis Hegel ihre Fortbildung und Ausbildung erreicht hat, wie die Philosophie des Schönen. Sie hat einen großartigen Abschluß gewonnen: zum Beweise dient Vischers ebenso strengsystematisches als lichtvolles und gehaltreiches Handbuch. In der philologischen Behandlung der griechischen Tragiker ist anerkanntermaßen von G. Hermann eine neue Epoche der Texteskritik, der sprachlichen Erklärung und Einsicht in die metrischen Formen ausgegangen. Daß diese jedoch in ihrem ganzen Felde oder insbesondere mit den Werken des Sophokles ihrerseits auch zum Abschluß gebiehen sei, kann man nicht sagen. In Manchem sind sehr dankenswerthe Verichtigungen und Erläuterungen gewonnen, in Anderem klar gemacht, was noch zu thun sei, im Einzelnen guter Rath noch theuer. Die, welche sich auf Handschriftenkunde und methodische Ermittlung überliefelter Textgestalt verstehen, urtheilen, daß für Sophokles in diesem Bezug noch nicht alles Mögliche geleistet und gehörig durchgeführt sei. In der sprachlichen Erklärung und inthmaßlichen Textherstellung findet sich jeder neue Herausgeber noch genug zu thun gelassen; und in der innern Kritik, welche die Echtheit von kleineren oder größeren Theilen anzweifelt oder vertheidigt, gehen die Ansichten der Fachmänner immer wieder auseinander. Am wenigsten zeigt sich bei unsren Philologen in der ästhetischen Betrachtung, der Auffassung der Tragödien als organische Kunstwerke ein fortschreitendes Zusammenwirken, das Schule heißen könnte. Dies ist natürlich. Die wissenschaftliche Unterscheidung der Formgesetze der Poesie und dialektische Durchbildung ästhetischer Begriffe, welcher die deutsche Philosophie sich rühmen kann, hatte ihre Entwicklung erst begonnen, als jene philologische Schule schon blühte und ihre besonderen Gesichtspunkte und Maßregeln als ein technisches Treiben fortspflanzte. Die Meister dieser Technik hatten keine Zeit den Fortschritten der Philosophie zu folgen. Aus ihren Jugendstudien hatten sie von ästhetischer Theorie nur wenige abstrakte und unzureichende Kategorien mitgebracht; wie man z. B. an der Abhandlung über tragische und epische Poesie sehen kann, die G. Hermann seiner Ausgabe der aristotelischen Poetik beigegeben hat. Von diesen war auf die Erklärung des Einzelnen wenig Anwendung möglich und keine nöthig auf das Verfahren, worin diese Schule ihre Stärke zeigte. Denn man kann die sittlichen Motive,

die sich in einer Tragödie bewegen, den Angelpunkt, um den sich die Handlung dreht, die Wirkung, in die sie sich auflöst, gänzlich dahingestellt sein lassen und dennoch ihre Orthographie berichtigen, die syntaktischen Unterschiede ihres Ausdrucks mit Scharffinn erörtern, über Lesearten aus Handschriften oder mit Hilfe von Glossen und Scholien entscheiden, verdorbene mit Gewandtheit heilen und die rhythmische Ordnung der Chorgesänge trefflich herstellen. Alles dies, wenn schon durchaus nicht genügend, um ein Kunstwerk als Kunstwerk zu durchdringen, sind offensbare Verdienste um das Verständniß des Dichters. Das Vormachen einer so zweckmäßigen Textbehandlung mit einer Genialität, wie Hermanns, überall anziehend durch die Mannichfaltigkeit, Raschheit und Sinnigkeit kleiner Erfolge, mußte zur Nachreifung reizen. Da sie nicht leicht war, sondern umsichtigen Fleiß, genaue Beobachtung und Vergleichung, rege Uebung forderte, ging die Anstrengung der jungen Philologen darin auf. Für ästhetische und philosophische Studien blieb wenig Zeit. Weil nur von der Aneignung jener technischen Fertigkeiten die Empfehlung der Meister und Anerkennung vor den Fachmännern abhing, nahm an der Bildungserhöhung, wie sie von unsfern großen Dichtern ausging und eine rechenschaftliche Verarbeitung in der Philosophie gewann, die thätige Philologenschule unglaublich wenig Anteil. Dieser geistige Prozeß blieb außerhalb der Werkstatt ihrer Meister und ihrer Uebungsplätze. Zwar mußte bei den alten Dichtern ihre Behandlung sich gelegentlich auch mit den innern Stoffen und Verknüpfungen der Gedichte, mit ästhetischen Fragen berühren. Hiermit wurde es aber anders gehalten als mit der Textkritik und sprachlichen Erklärung. Die Letzteren waren methodisch und dem Anspruch unterworfen, auf erweisliche Gesetze der Schrift und Sprache, der Grammatik und Metrik begründet zu werden, so daß man hier eine systematische Kenntniß und Auslegung des ganzen Formgebietes theils voraussetzte, theils verfolgte. Hingegen für die gelegentlich einfließenden ästhetischen Urtheile verließen sich die Lehrer auf ihren Geschmack; ihre Auffstellungen dieser Art verriethen nicht die gleiche Voraussetzung eines zu Grund liegenden Systems von Gesetzen der Kunst, der Kunstgattung, des organischen Dichtungsprozesses, noch wiesen sie die Schüler so, wie auf eine Dialektenlehre, Syntax, Metrik, auf eine organische Ästhetik hin. Es wurde vom philologischen Erklärer der Dichter keineswegs verlangt, daß er, wie die Grammatik im Ganzen, so auch in irgend einem System das durchgemacht habe, was das Epische, das Dramatische wesentlich und nothwendig unterscheide, was einer idealen Handlung Bewegung und Einheit gebe, was zur tragischen, was zur komischen Wirkung unerlässlich sei. Die Kunstuntersuchungen Schillers, Solgers, Hegels

in sein Studium aufzunehmen, war dem Philologen erlassen. Im Gegentheil, wenn ihn neben seiner Fachschule die Bewegung der Kunstphilosophie ergriffen, wenn er Anwendung davon auf die Betrachtung eines alten Dichters, die Beurtheilung eines Kunstwerks gemacht hatte, fiel er unausbleiblich bei der Kunst in den Verdacht, kein Philolog von reinem Wasser zu sein, und der Name Aesthetiker war in diesem Kreise ziemlich gleichbedeutend mit Ignorant. Ist es unter diesen Umständen so verwunderlich, daß, wie ich behaupte, die Kompositionswise des Sophokles unverstanden blieb? — Des gründlichen Verständnisses einer durchwaltenden dichterischen Form wird man eben so wenig Meister ohne ihre allgemeine Möglichkeit und nothwendige Begrenzung im System der Kunstzwecke und Mittel folgerichtig durchdacht zu haben, als des Verständnisses einer Vers- oder Satzform ohne über das Rhythmische und Sprachliche auf ihre allgemeinen Gesetze und Bedingungen in systematischer Grammatik und Metrik zurückgegangen zu sein. Fühlen kann man die Kunstform, auch wenn man sie nicht wissenschaftlich versteht. So kann man auch die Sprachform fühlen und praktisch verstehen ohne Grammatiker zu sein. Aber wenn man seine Empfindung des Sinnes bestimmen und erweisen, wenn man die Sprache lehren soll, reicht man keinen Schritt, wo man nicht ihren gesetzmäßigen Bau unter allgemeinen Begriffen besitzt. Völlig so ist man außer Stande das, was erst die ganze Gestalt und eigentliche Leistung eines Kunstwerkes ist, festzusetzen und einsichtig durchzuführen, wenn man keine entwickelten Begriffe von den allgemeinen Gesetzen seiner Anlage und Ausführung, keine wissenschaftliche Aesthetik besitzt. Weil es den Führern unserer letzten philologischen Schule nicht beiging, die wissenschaftliche Aesthetik unter die Disciplinen des philologischen Studiums aufzunehmen, fiel auch das Aesthetische in ihrer Dichtererklärung nicht in das Gebiet ihrer Meisterschaft, sondern des Dilettantismus. Sie setzten insgemein voraus, mehr als Dilettantismus könne die Aesthetik überhaupt nicht sein. Deswegen hörte man nicht selten von solchen Gelehrten dialektische Analysen von Grundbegriffen der Kunst als geistreiches Geschwätz oder als Mystik abweisen oder las dagegen in Dissertationen die Einwendung hingeworfen, von solchen philosophischen Speculationen habe wohl der Dichter Nichts gewußt. Hat er denn von der Theorie der Kasus oder den logischen Begründungen der Gebrauchs-Unterschiede des Konjunktivs und Optativs etwas gewußt? da in seiner Zeit nicht einmal die Nomenklatur der Wortarten, geschweige die Grammatik gebildet war! Er hat in seinem Ausdruck diese Sprachgesetze aus Natur befolgt, ohne sie an sich zu abstrahiren und zu reflektiren. Daß man auf diese von ihm nicht reflektirten Sprachgesetze die Bestimmtheiten und Verknüpfungen

seines Ausdrucks zurückföhre, um sie zu wissen und sie zu begreifen, das fanden mit Recht die philologischen Kritiker nicht lächerlich, sondern dem Verständniß und der Wissenschaft diese Terminologie nothwendig, von der der Dichter und seine Zeit nichts gewußt hat. Daß man aber die Kunstmotive und ihre Verknüpfung, die er aus seiner Genialität nach ewigen Gesetzen gefaßt und durchgeführt hat, gleichfalls durch Abstraktion der Gesetze selbst und ihre logische Entwicklung begreife, das fanden sie lächerlich und bekannten damit, daß sie an Gesetze des Schönen und eine wissenschaftliche Aesthetik gar nicht glaubten. Auch positiv drückte sich diese Meinung, daß die Aesthetik geistreicher Bierrat und Dislektantismus sei, bei denjenigen Kathederphilologen aus, welche Literaturgeschichte lasen und dadurch genötigt waren, eine gewisse Charakteristik der Dichtungsgärten und der Dichter vorzutragen. Für die Tragiker hatten sie hier einen festgehaltenen Stock aus älterer Schule, zusammengebrachte Angaben von Grammatikern und Rhetorikern der römischen Kaiserzeit und Urtheile derselben nach oberflächlichen Stylbegriffen. Hinzugekommen waren vornehmlich nur die diesen Unterscheidungen wesentlich verwandten von August Schlegel, die bei allem Reiz des Vortrags und Witz der Vergleichung keine Tiefe, wohl aber Unrichtigkeiten haben. Mit diesen hörte man sie in jenen akademischen Vorlesungen wiederholen; die gründliche Verichtigung, die sie durch Solger gefunden hatten, blieb unberücksichtigt. Ueberhaupt war das Theoretische, das die griechische Tragik und ihre Meister zu bezeichnen dienen sollte, im Ganzen so wenig und so wenig unter sich verbunden, daß sich hiermit nur begnügen konnte, wer diesen Theil der Behandlung für eine Zugabe hielt, mit der es überall nicht streng genommen werden könne. Von tragischer Komposition war weiter nicht die Rede als daß die Dramen-Verknüpfung des Aeschylus, die Welcker wieder hervorgezogen hatte, zur Erwähnung kam; wobei aber die Art und Weise der Verknüpfung unbestimmt gelassen wurde. Von Sophokles wurde behauptet, er habe das einzelne Drama als ein Ganzes für sich behandelt, gleichfalls ohne nähre Bestimmung dieser Einheit und ohne Nachweisung derselben an den uns vorliegenden Tragödien. Ein so wenig eingehendes Verfahren macht es ganz begreiflich, daß die Kompositionsweise des Sophokles unverstanden blieb. In einer so weitläufigen Wissenschaft wie die Alterthumskunde, kann nicht alles von allen, nicht alles gleichzeitig geleistet werden. Wenn dieselben Lehrer, die sich über die Kunstweise der Tragiker mit unzulänglichen Ansichten begnügten, andern Kapiteln der Alterthümer ihre Anstrengung zuwandten und Vortreffliches hervorbrachten, so tritt man ja ihrer Größe und solchen Verdiensten von ganz anderer Art gar nicht zu nahe, wenn

man gesteht, diesen Dichter verstanden sie nicht gründlich. Denn bedeutende Aufschlüsse über Ethnographie oder Sagengeschichte, über Staatsorganismus, Finanzen, Zeitrechnung der Alten sind ohne Zweifel sehr hoch zu schätzen, ohne daß Diejenigen, die hierin groß sind, darum ein vorzügliches Urtheil über Poesie und Poesieformen hätten, wenn sie über dieselben niemals mit umfassendem Ernst nachgedacht haben. Wir bewundern den Verstand Friedrichs des Großen, halten uns aber deswegen nicht für verpflichtet, sein Urtheil über die Nibelungen oder über Goethes Götz gelten zu lassen. Nicht also, um den vielfach begründeten Ruhm deutscher Philologen aus dem letzten Geschlecht zu verkleinern, heb' ich die Thatsache hervor, daß ihr Verhalten zur Aesthetik ein blos dilettantisches war, sondern nur, damit man nicht glaube, der Wahrnehmung einer ästhetischen Grundform griechischer Tragödie von vornherein schon deshalb mißtrauen zu müssen, weil diese Philologen diese Wahrnehmung weder selbst gemacht, noch als sie gemacht wurde, anerkannt haben. Sie hatten sich auf wissenschaftliche Studien der Aesthetik nicht eingelassen.

Man könnte das zugeben und das Mißtrauen doch begründet finden. Es braucht ja (könnte man sagen) nicht eben einen philosophischen Aesthete, um in gleichartigen Gedichten eine Gattungsform zu erkennen. Daß so viele gescheide Leute sich manchfaltig mit den Tragödien des Sophokles beschäftigt und eine Hauptform derselben verkannt haben sollen, bleibt unwahrscheinlich, weil einem Leser von gesundem Sinn eine Hauptform der Dichtung, auch ohne logische Zerlegung ihrer Mittel, aus der Wirkung selbst im lebendigen Lesen entgegentreten wird. Hiergegen muß ich zunächst erinnern, daß das philologische Lesen sehr verschieden vom lebendigen Lesen ist. Das lebendige Lesen ist das sympathetische, welches die Vorstellung ganz an den Inhalt hingiebt und diesen mit so ungeheilter Aufmerksamkeit verfolgt, daß es Wort und Vers und jeden Ausdruck nur als Bewegung des Inhalts empfindet. Ganz entgegengesetzt verfährt das philologische. Es hält sich bei jedem Theil und Theilchen des Textes dergestalt auf, daß z. B. die akademische Erklärung eines Drama's darauf kein Gewicht legt, ob sie mit demselben zu Ende oder nicht auf die Hälfte komme. Denn nicht das Ganze, nicht der Genuss der Schönheit ist ihr Interesse, sondern die Übung philologischer Fertigkeit. Dieses macht ihr statt der Hingabe an den Geist und Inhalt, das Ausheben des Einzelnen und Anatomiren der äußern Formen, statt ungetheilter Aufmerksamkeit auf den Zusammenhang, ein unaufhörliches Abziehen derselben vom Zusammenhang zur Pflicht, um sie jetzt dahin, jetzt dorthin auf kritische, stoffliche, grammatische, metrische Bemerkungen abzuführen. Hier wird Buchstabe und Schrift in's Auge gefaßt und

davon Anlaß genommen, unter Zuziehung anderer Beispiele ein Urtheil über das Rangverhältniß der Handschriften zu begründen; demnächst wird ein Accentzeichen hervorgehoben und von den Eigenheiten attischer Accentuierung mit Belegen aus alten Grammatikern gesprochen, dabei wohl auch gelegentlich die Stelle eines Grammatikers oder andern Schriftstellers emendirt; sodann knüpft sich an ein Beiwort im Text ein mythologischer oder topographischer oder antike Rechtsformen betreffender Excurs; während das folgende Wort durch seine metrische Form und Stellung im Trimeter auf Bemerkungen führt, an welchen Stellen des Verses die Iambuskürzen Längen werden, oder die Längen sich in Kürzen auflösen können. Die nächstangrenzenden Worte dienen, in Verbindung mit Parallelstellen einen Paragraphen der Formenlehre oder der Theorie der Modi zu erläutern oder zu verfeinern; zu geschweigen, wie oft Rücksicht zu nehmen ist auf die Vorgänger, ihre abweichenden Textfassungen, Erklärungen und zumal die verschiedenen Verbesserungsversuche schwieriger Stellen, und wie viel Citate von Quellen und Abhandlungen, Freund und Feind dies mit sich bringt. Wer ein griechisches Drama Schritt für Schritt mit dem begleitenden philologischen Kommentare liest, kann unter den vielen disparaten Gedankenreihen, die dieser unablässig in ihm aufregt, unmöglich zu einer energischen Auffassung des Poetischen und Zusammenfassung des Dramatischen gelangen. Und vollends der gelehrt und begabte Philologe selbst ist am wenigsten geeignet, sich mit offner und voller Seele der Poesie des Ganzen zu überlassen. Er bringt schon die Interessen seiner Virtuosität mit, Gesichtspunkte, die eine neue Anwendung der diplomatischen und Konjunkturalkritik versprechen, Beobachtungen des Sprachgebrauchs, die auf scharfsinnige Unterscheidungen führen, andere, die sich auf rhythmisiche Gliederung der Chorlieder, der Wechselgesänge oder auf die Veränderungen beziehen, die im Geschmack und Gebrauch der Rhythmen bei den Tragikern im Verlauf der Zeit vor sich gegangen; und was alles verglichen mehr. Wo er zu lesen anfängt, regt die eine Zeile mit dieser Variante, die andere mit jener Partikel, die dritte mit ihrer Cäsur das eine oder andere dieser in ihm schon bewegten wissenschaftlichen Interessen und Untersuchungsabsichten an, ruft ihm andere Stellen ähnlichen Bezugs in's Gedächtniß, veranlaßt ihn zum Nachschlagen, Vergleichen, Ordnen, Unterscheiden; und so lassen ihn die Neize, die der Text für seine eigene Philologenkunst hat, nirgends die Kunst des Dichters einfach empfinden und zur ungestörten Wirkung sammeln. Viel eher wird ein Laie, der leidlich Griechisch versteht, den Inhalt einer Tragödie von Sophokles lebendig gesammelt in sich aufnehmen, als ein ausgezeichneter Philolog. Nur aus dieser psychologischen Notwendigkeit

ist es, aus dieser aber hinlänglich, zu begreifen, daß unter den Philologen Inhaltauffassungen von Stücken des Sophokles zur Schultradition werden konnten, welche der Absicht und Zeichnung des Dichters hart widersprechen. In diesen gangbaren Erklärungen werden Personen, deren Verwirrung und Leidenschaft der Tragiker planmäßig vorstellt und scharf beleuchtet, für maßvolle Tugendmuster genommen, sittlichempörende Vorgänge, worin er die wuchernde Schuld zeigt, für Momente einer milden Verklärung ausgegeben, und umgekehrt, da strafbare Eigenmacht gefunden, wo er ein tieffittisches Pathos ausprägt. Diese Missdeutungen, die das Ende dieser Schrift nachweisen wird, konnten vorzügliche Gelehrte einer dem andern nachreden, weil sie das Gemälde an Ecken und Enden mit Händen befühlt und mit der Lupe betrachtet, nicht aber mit ruhiggedörfneten Sinnen davor verweilt und in seine Lebenswärme und Macht sich versenkt hatten. Dies ist das Eine, was erklärt, daß eine Kompositionswise ganz wohl von Sophokles befolgt sein kann, ohne daß die Gelehrten sie sehen können. Es ist aber noch ein Zweites, was es erklärlisch macht. Die Kompositionen des Sophokles liegen uns nicht so rein und vollständig vor, daß man sie beim einfachen Lesen greifen, daß man sich ohne ein eigens darauf gerichtetes Studium davon überzeugen könnte. Das Kurze ist Folgendes.

Sophokles führte wie alle Tragiker um ihn her, tetralogisch auf, d. h. er gab immer vier Dramen in einer Aufführung, die miteinander, sei es durch Fabelverkettung, sei es durch eine andere dichterische Verknüpfung eine zusammengehörige Gruppe machten. Das war das Allgemeine seiner Komposition. Nun haben wir von Sophokles, der über hundert Stücke gedichtet hat, nur sieben; vom größten Theil der übrigen nur Titel und Bruchstücke. Von den sieben erhaltenen aber sind vier ver einzelte Dramen, ohne daß wir eine Angabe haben, mit welchen drei andern sie ursprünglich aufgeführt worden. Bei diesen kann also ihre ursprüngliche Zusammengehörigkeit mit andern nur dann vorausgesetzt werden, wenn man aus anderweiten Gründen überzeugt ist, daß das tetralogische Darstellen eine feste Sitte der attischen Tragiker war und bewiesen ist sie nur dann, wenn man sich an diesen Dramen selbst überzeugt, daß ihre planmäßige Gestalt nicht geschlossen sei, sondern die Absicht der Verknüpfung mit uns fehlenden, aber etwa in Titel und Bruchstücken noch erhaltenen zu erkennen gebe. Solche Bemerkungen an ihnen zu machen, gab die philologische Methode gar keine Gelegenheit: Die drei übrigen auf uns gekommenen Dramen des Sophokles gehören allerdings zusammen, die beiden Oedipustragödien und die Antigone; allein ihr Zusammenhang ist einigermaßen verdunkelt, einmal durch eine theil-

weise fremde Ueberarbeitung, sodann von außen durch Grammatiker-Angaben, wonach sie zu verschiedenen Zeiten gedichtet, also nicht miteinander gegeben wären. Was diese Hindernisse betrifft, die der Auffassung der Komposition im Wege stehen, so ist die stellenweise Ueberarbeitung des Oedipus auf Kolonos allerdings von mehren Philologen erkannt worden, aber ohne daß sie nach Beseitigung dieser falschen Striche den tragischen Sinn der ganzen Handlung erwogen hätten, der von Sophokles in starken Zügen ausgeführt und bestimmt forschreitend, von diesen schwachen Einschätzeln nicht verrückt werden kann. Den irrenden Angaben gegenüber waren die Gründe nicht bemerkt worden, aus welchen die Angabe über die Aufführungszeit der Antigone nicht für authentisch gelten kann, und diejenige, wonach die Aufführungszeit des Oedipus auf Kolonos an das Lebensende des Dichters fiele, vollkommen unhaltbar ist. Zwar hat die letztere, erkennbar fabelhafte Angabe einige ausgezeichnete Philologen nicht abgehalten, den Oedipus auf Kolonos aus Gründen des Inhalts oder der Form viel früher gedichtet zu achten und um dieselbe Zeit zu sehen; welcher nach wahrscheinlicher Annahme der „König Oedipus“ angehört. Da man aber die angebliche Aufführungszeit der Antigone festhielt, nach der sie über zehn Jahre früher gedichtet wäre, als die beiden Oedipusdramen nach den letzterwähnten Ansichten, so blieb die Meinung herrschend, diese drei Tragödien seien unabhängig von einander entstanden. Diese Voraussetzungen lassen es natürlich finden, daß die Philologen den sehr bestimmt gesformten Zügen, welche im ersten Oedipusdrama das zweite und im zweiten die Antigone vorbereiten, keine Aufmerksamkeit schenkten. Sie waren durch ihre Gelehrsamkeit verhindert, die Komposition zu sehen. Anders freilich der Leser, der geradezu die Poesie erfaßt, anders Goethe. Goethe hat gesagt, wer die Antigone gebe, dem sei unerlässlich, Oedipus und Oedipus auf Kolonos dazu zu nehmen; „denn eigentlich thut Antigone nur den vollkommenen Effekt im Gefolge von jenen beiden Stücken.“

Diese kurze vorläufige Bezeichnung des Standes der Frage soll nur deutlich machen, daß hier am meisten gerade auf das ankommt, was die Philologen am wenigsten hatten und forderten: auf konkrete ästhetische Begriffe. Wem die ästhetischen Formen nicht gesetzmäßige sind, die sich durch den ganzen Bau der Gedichte erstrecken und kein willkürliches Biegen und Abbrechen gestatten, wem sie nur Phrasen sind, die man über die Gedichte hinspricht, den werden die Gedichte des Sophokles mit ihrer folgerichtigen Anlage nicht zwingen, die Ergänzung nach der Nothwendigkeit der Form, die Vollendung im bestimmt angezeigten Sinne des Dichters zu fordern; er wird sich viel nüchterner dünken, wenn er sich an das nur

Borliegende hält und dies für das Ganze erklärt. Die ästhetische Form hält er für subjektive Geschmacksache, der keine Schlussbündigkeit einzuräumen. Daß ein Dichter drei Stücke so bedacht und konsequent, wie Sophokles in der Oedipustrilogie verknüpfe, mit der Absicht, sie als selbstständige einzeln zu stellen und stehen zu lassen, findet ein ästhetisch Gebildeter schlechthin widersprechend und unmöglich. Der Philolog, wenn er schon, wie Boeckh, die Verknüpfung zugiebt, erklärt nichts destoweniger die Unabhängigkeit dieser Stücke voneinander für objektive Thatsache, weil ihre getrennte Aufführung aus Scholien und Aneboten hervorgeht, die zwar verdächtig sind, aber geschrieben vorliegen. Die ästhetische Verknüpfung ist also dem Philologen eine Verknüpfung, um nicht zu verknüpfen, eine Form, die Nichts gilt.

Vor zwanzig Jahren hab' ich in meinen „Beiträgen zur Kenntniß der tragischen Poesie der Griechen (Berlin. Reimer 1839)“ zuerst die Bezeugnisse zusammengestellt, wonach die tetralogische Aufführung der Tragiker zu Athen die stehende Form des gesetzlich eingerichteten Wettkampfes öffentlicher Feste war; dann wies ich nach, daß die Tetralogie des einzelnen Dichters, gewöhnlich drei Tragödien (Trilogie) mit einem Satyrspiel zum Schluß, auch aus vier Tragödien bestehen konnte. Hierauf hob ich an bezeugten Tetralogien des Aeschylus hervor, daß bei zweien, deren Tragödien eine Fabel ausführen, auch das Satyrspiel jedesmal seiner Handlung nach zur Gesamtfabel der Tragödien gehört, bei dem einen dieser uns erhaltenen Beispiele das Satyrstück auch besondere Motive der Tragödien wieder aufnimmt, und daß zu ein Paar andern Tragödien-Gruppen des Aeschylus, zu welchen uns das Satyrspiel nicht genannt ist, unter den Titeln ihm beigelegter Satyrspiele sich solche finden, die nach Fabel und wichtigem Bezug in ganz ähnlicher Verbindung mit diesen Tragödien stehen würden. (Seitdem ist ein damals noch unbekanntes altes Bezeugniß entdeckt worden, welches eine Tetralogie mehr von Aeschylus, die der thebischen Fabel, nach den einzelnen Dramen namhaft macht: auch hier gehört die Handlung des Satyrstücks zur Gesamtfabel der Tragödien). Alle diese Nachweisungen führten darauf hin, daß die Tetralogie bei innern Verschiedenheiten doch immer eine dichterisch verknüpfte vierheit, nicht blos herkömmliches Quantum, sondern Kompositionsförme gewesen. Hiernächst verfolgte ich in drei uns genannten Tetralogien des Euripides die sinnverwandten Motive, mit welchen sich ihre Dramen jedesmal unter ein gemeinschaftliches Thema ordnen. Nun wandte ich mich zum Sophokles. Von einigen seiner Dramen, die uns nur in Titelansführungen und Bruchstücken erhalten, durch diese aber nach ihrem Inhalt bestimmt erkennbar sind, bewies ich, daß dieser ge-

gebene Inhalt eine dramatisch vollendete Handlung in den Grenzen einer Tragödie griechischen Maßes nicht erreiche, sondern Fortsetzung in Folgedramen fordere, und daß wirklich auch diese Folgedramen als sophokleische durch Citate ihrer Titel und durch entsprechende Fragmente bezeugt sind. Endlich that ich an dem uns vorliegenden „Aias“ des Sophokles dar, daß seine Handlung nicht einfach geschlossen sei, sondern unaufgelöste, vorbereitende, über den Schluß hinausgreisende Theile enthalte, für welche uns die Ueberlieferung wieder die Namen der passenden Folgedramen und aus denselben einige sehr wohl ergänzende Züge theils in Bruchstücken der Originale, theils aus römischen Nachbildungen darbiete. Diesen Aufweis der planmäßig im Aias über das Stück hinaustreibenden Motive, und die Wiederherstellung der ganzen Komposition aus den verschiedenen Ueberresten hab' ich in sorgfältiger Ueberarbeitung wiederholt zu meiner Uebersetzung von „Sophokles Aias“ (Berlin. Beit 1842).

Gleichzeitig untersuchte ich in meinem „Leben des Sophokles“ (Frankfurt a. M. Sachseln 1842. S. 162—232) den Zusammenhang der Oedipustragödien und Antigone. Ich sah und zeigte, daß der „König Oedipus“ mit einer Hinhaltung schließe, die dramatisch fehlerhaft wäre, wenn er als tragisches Ganzes für sich allein stehen sollte, daß aber eben diese Erwartung mit andern Vorausbestimmungen genau die Motive bilde, an welche der Fortschritt der Schuldverwicklung im „Oedipus auf Kolonos“ anknüpft. Von diesem zweiten Stück erkannte ich, wie die herkömmliche Auffassung, die ihm eine harmonische Selbstständigkeit beilegen will, von der sophokleischen Charakterschilderung im Stücke selbst (wie schon Böcher gezeigt hatte) und von der furchtbaren Dissonanz, diehaar durchschlägt, Lügen gestrafft werde. Auch wies ich in eben den Scenen, die keine Verhügung zulassen, die eben so ausgeprägte Vorbereitung des dritten Stücks, der Antigone, nach. Eine solche, die Selbstständigkeit des einzelnen Stücks aufhebende, planvolle Verknüpfung der Stücke mit den vermeintlichen Zeugnissen für ihre, die Folge umkehrende und zerstörende Aufführung in weit getrennten Zeitpunkten verträglich zu finden, war mir damals wie heute noch Unsinn. Daher hab' ich auch bereits an diesen Zeugnissen die Form hervor, die deutlich macht, daß sie nicht auf einer erhaltenen urkundlichen Aufführungszeitangabe für den Oedipus auf Kolonos beruhen, sondern auf einer unwahren Anekdote. Diese Anekdote, welche die Dichtung des Oedipus auf Kolonos in Verbindung bringt mit einer Anklage auf Geistesabwesenheit, welche gegen den hochgreisen Sophokles sein Sohn erhoben hätte, hat, wie ich in derselben Schrift (S. 367 ff.) erwiesen habe, weiter nichts als eine Komödie über die poetische Zeugungskraft des alten Sophokles zur Grundlage; und zwar setzt diese

Romödie, die nach einer erheblichen Spur 16 Jahre vor Sophokles Tod aufgeführt worden, nur voraus, daß sein Oedipus auf Kolonos damals vorhanden und bekannt, nicht, daß er das Neueste war. Erst späterer Mißverständnis machte aus dem Komödienprozeß eine wirkliche Anklage, die (wie ebendort von mir dargethan ist) mit Thatsachen unverträglich ist, welche durch Zeitgenossen des Sophokles bezeugt sind. Und erst die anekdotenmäßige Ausmalung des vermeintlich wirklichen Prozesses rückte die Dichtung des Oedipus auf Kolonos an die äußerste Lebensgrenze des Sophokles, um der Anklage auf Geistesabwesenheit mehr äußerliche Scheinbarkeit und ihrer Widerlegung durch das Gedicht desto mehr Bewunderungswürdigkeit zu geben. Diese Schritt für Schritt belegte Kritik, von der ich Nichts zurückzunehmen habe, ließ mich in den Angaben einer heruntergekommenen Spätliteratur nicht das geringste Hinderniß mehr finden, eine Komposition, die durch die drei Tragödien in strengen Zügen hindurchgeht, als Komposition anzuerkennen.

Diese Erwägungen und Entdeckungen wurden damals von einigen philologischen Autoritäten ziemlich wie Frevelthaten behandelt. Ganz natürlich. Ich hatte an Gebäuden und unter Trümmern, zwischen welchen sie längst herumwandelten, Dinge gesehen, von welchen sie sich nie etwas träumen lassen. Und warum? Weil ich ästhetische Begriffe festhielt und als beweiskräftig geltend machte, die in ihrer Methodik gar nicht existirten und Nichts galten. Ich hatte bei gegebenen Inhaltzügen und Grenzen sophokleischer Dramen gefragt: Könnte nach Dem, was tragisch ist, nach Dem, was überall zum Drama nöthig ist, die so bestimmte Handlung eine tragische Tiefe erreichen, sich dramatisch vollenden? So zu fragen war ihnen nie eingefallen. So hat auch Welcker bei seiner Wiederherstellung aller uns durch Fabel-Namen und Ueberreste bekannten Tragödien von Sophokles, die ganz kurz nach meinen „Beiträgen“ herauskam, niemals gefragt. Er blickt auf den Mythus, auf den der Titel hinweist. Nach seiner ausgezeichneten Kenntniß der epischen, poetischen, mythographischen Erzählungen und Varianten der Fabel macht er sich ein Bild ihrer Gestalt bei Sophokles, dem er die Bruchstücke einzufügen sucht. Bald verlassen ihn diese Deutungsversuche, die sekundären Motive und Personen zu mehren und zu häufen, ohne daß er die Frage stellt, wie diese Scenen stetige Folge, diese Rollen und Motive Einheit der Wirkung gewinnen könnten, bald beschränkt er den ganzen Inhalt auf eine Episode, die nothwendig über sich hinausdeutet, ohne zu fragen, wie diese Hinweisung auf eine jenseitige Entscheidung ein dramatischer Abschluß sein könnte. Gesetze des Baues und der erfüllten Einheit sind in keinerlei fester Voraussetzung zu merken; vielmehr warnt die Einleitung

(Die griech. Tragik. S. 98) davor, „mit theoretischer Einseitigkeit und Einsförmigkeit dieselben Begriffe von göttlicher Weltregierung, von Versöhnung der Gefühle, von Rundung und Einheit im Werke an alle Stücke gleich anwenden zu wollen.“ Da war ich allerdings der entgegengesetzten Überzeugung, daß ohne eine feste Gattungsform zum Grund zu haben, von einer irgend verläßlichen Herstellung aus Fragmenten nicht die Rede sein könne. Da wir in jeder der erhaltenen sieben Tragödien von Sophokles eine sittlichpathetische Handlung stetig und, auch bei scheinbarem Rückschritt, folgerichtig fortschreiten sehen, würde ich mit Szenen, die kein einheitlicher Prozeß praktischer Motive verbindet, mir nie einbilden, eine Tragödie von Sophokles wiederzugeben. Und da der Dichter in diesen vorliegenden Stücken allen mit Bündigkeit auf ein Neuerstes hinarbeitet, das den Willen eines Charakters erschöpfend auslöst, kann ich für sophokleische Dramen Stücke nicht gelten lassen, die wie die Welckerschen öfter, keinen solchen Bezug auf einen totalen Willen und keine Entscheidung haben, ja zum Theil (wovon wir später Beispiele erwägen werden) ganz eigentliche Neben- oder Theilhandlungen sind, wie solche niemals auf irgend einer Bühne für Dramen gegolten haben. Ich hatte ästhetische Grundsätze mit Vertrauen auf ihre Gültigkeit angewendet. Fand ich in einer Dramen-Gruppe von Euripides an den bestimmten Zügen der Überreste Gleichartigkeit der sittlichen Grundmotive in diesen Dramen und dabei in den besonderen Gestaltungen dieser Motive Umstellung, Abwandlung, Steigerung: so nannte ich das eine dichterische Verknüpfung. Fand ich als Inhalt eines ganzen Stücks von Sophokles die Bereitung eines gefährlichen Planes, oder die Entzweiung bedeutender Charaktere, oder einen großen Frevel, der noch straflos bleibt, so stand mir fest, daß das keine vereinzelten Dramen sein könnten, daß der Tragiker dort den Plan, hier die Entzweiung, hier den Frevel zum Austrag bringen mußte, und indem ich auch die Handlungen dieses Austrags als erkennbaren Inhalt anderer Stücke von ihm fand, war mir gewiß, daß Sophokles komponierte Dramen gegeben habe. Die Philologen sahen in diesen ästhetischen Axiomen blos meine subjektiven Geschmacksansichten. Daß ich ihre Anwendung forderte und das, was bei ihrer Anwendung nothwendig folgte, als bewiesen ansah, nannten sie anmaßende Sophistik. Meine Behandlung der Fragmente sei ganz willkürlich. Diesen letzteren Vorwurf hat die Zeit widerlegt. Denn es sind nach und nach der Fälle nicht wenige geworden, in welchen neuere Behandler der Bruchstücke griechischer und diesen paralleler römischer Tragödien (Bergk, Hartung, Ladewig, Ribbeck) meine Erklärung der darin enthaltenen Handlungszüge, und nicht die abweichende Welckers, ange-

nommen haben, obgleich dieselben sich auf die Dramen-Kompositionen, die ich dabei verfolgte, ihrerseits nicht einließen: Beweis genug, daß ich meinem Kompositionsbegriff keinen willkürlichen Einfluß auf die Deutung der einzelnen Ueberreste gestattet habe. Die Willkür lag aber jenen Richtern darin, daß ich die, wenn immerhin richtiger geschlossenen Inhaltsmotive nach Maßgabe rein ästhetischer Gesichtspunkte für Spuren der Verknüpfung erklärte. Meine Gründe zu widerlegen, war ihnen erlassen. Es klang wahrscheinlich genug, wenn sie sagten, es sei Uebermuth, den Zusammenhang von Dramen beweisen zu wollen, die nur trümmerhaft erhalten sind.

Das Letztere ließ sich freilich nicht anwenden auf meine Nachweisung des Zusammenhangs der Oedipusdramen und Antigone, die ja vorliegen. Allein es war ungeheuerlich, daß die Philologen auch diese Nachweisung und das Gewicht, welches ich ihr beimaß, nur als eine Uebertreibung empfanden. Ein oberflächliches Zusammensetzen dieser drei Stücke gaben sie zu, sei es, daß sie es als eine natürliche Folge der gegebenen gemeinschaftlichen Fabel ansahen, sei es, daß sie veransahen, der Dichter habe die spätergedichteten dieser Stücke insoweit mit Rücksicht auf die frühergedichteten abgesetzt, daß sie im Faktischen und in den Charakteren einander entsprächen, ohne jedoch sie mit einander verketten zu wollen, indem ja gleichwohl jedes für sich eine genügende Tragödie sei. Daß die Verbindung, wie ich erkannte, viel stärker ist, namentlich das mittlere Stück mit seinen pathetischen Vorausbestimmungen der Rettung von Kreons, wie Oedipus' Familie, für sich allein bleibend jeder wahren Auflösung entbehrt, hatten sie wirklich nicht gemerkt. Meine Schwäche war auch hier, daß ich meine Richter nicht zwingen konnte, ästhetisches Gefühl zu haben. Wem das unmenschliche Wüthen des Oedipus auf Kolonos (wie den Philologen ausgesprochenermaßen) nur den Eindruck einer frommen Rechtfertigung macht, und die Wehklagen seiner Kinder, vor und nach seinem Hinabgang zu den Nachegöttinnen, über die Drangsal, die er ihnen vermacht hat, die Angst, mit der schließlich die Töchter zu den durch ihn verfluchten Söhnen eilen, nur sanfte Accorde seiner milden Verklärung sind, wer so geradezu die gewaltsamste Empörung sammt Donner und Hagel als weiche Befriedigung empfindet, dem mache du begreiflich, daß die fortwührende Zerwürfnis ihre im Stück förmlich angezeigte Erschöpfung und Auflösung fordere, welche die Antigone darstellt. Du wirst, wie ich, zur Antwort erhalten, daß du ein Sinnverdreher seist und leichtsinnig die Zeugnisse für die getrennte Aufführung dieser Stücke mißachtst, die unverwerflich seien. Diese Versicherung meiner Richter von der Unverwerflichkeit dieser Zeugnisse war nicht ganz so auf-

richtig, wie die ihrer ästhetischen Unempfindlichkeit, desto mehr aber imposant für die Laien.

Diese Zeugnisse sind enthalten in griechischen Vorberichten zu den Abschriften der Tragödien, in Anmerkungen zu Dramen-Abschriften, kurzgefassten Lebensbeschreibungen der Dichter, Lexikon-Artikeln. Sie stammen allesamt her aus Kommentaren zu den griechischen Dichtern, die in der römischen Kaiserzeit redigirt worden und in der Folge durch die Zeit und die Schulen-Bekümmerung immer mangelhafter an Vollständigkeit, Ordnung und Fassung und immer mehr mit ungründlichen und missverständlichen Notizen und schlechten Erklärungen gemischt worden sind. Sie enthalten neben Daten aus der besten Quelle Traditionen aus leichtfertiger Literatur, neben guten Schulnoten ganz schwache und abgeschmackte. Unsere Literaturgeschichte der Griechen ruht größtentheils auf dieser Klasse von Zeugnissen, hat aber in keiner Partie Ordnung und Licht schaffen können ohne verschiedene Zeugnisse aus dieser Klasse zu berichtigen, andere ganz zu verwerfen. Das wußten meine Richter gar wohl. In den griechischen Vorberichten zu den Dramen sind Aufführungs-Angaben, welche die Form der ursprünglichen Aufzeichnung haben, wo das Jahr durch Nennung des Archon bestimmt ist, allerdings wichtig und glaubhaft. Aber eine solche findet sich weder im Vorbericht zum König Oedipus, noch zur Antigone. Die urkundliche Tradition fehlte also. Zum König Oedipus werden blos unterscheidende Titel dieses vom zweiten Oedipus angeführt, dabei so erklärt, daß sie nach dieser Erklärung keinesfalls die ursprünglichen sein können, und hier kommt bei der Erklärung des einen die Voraussetzung vor, daß der König Oedipus früher als der Oedipus auf Kolonos aufgeführt sei. Diese Voraussetzung ohne Citat der urkundlichen Aufführungsverzeichnung, die hier durchaus am Platze wäre, wie solche in Vorberichten zu andern Dramen angeführt werden, wo man sie hatte, bringt keine Bürgschaft der Wahrheit mit sich; sie erklärt sich leicht aus der verbreiteten Anekdote, welche den Oedipus auf Kolonos in die letzten Lebenstage des Sophokles setzte. Ganz ebenso bestimmt der Vorbericht zur Antigone die Aufführung dieser blos mittelbar, ohne urkundliches Datum und ohne Verbürgung, indem er nur eine Anekdote („Man erzählt —“) kurz erwähnt. Daß nun die Anekdoten in der griechischen Literaturtradition von allen Zeugniskarten die unzuverlässigsten seien, ist unter den Kritikern allgemein anerkannt. Der Vorbericht zum Oedipus auf Kolonos citirt nur die urkundliche Verzeichnung der Aufführung dieser Tragödie nach des Dichters Tod durch den jüngeren Sophokles. Da die Erben der Tragiker Stücke, welche ihre Vorfahren aufgeführt, wieder geben durften, beweist diese Angabe nichts gegen eine

frühere Aufführung durch Sophokles selbst. Diese hier nicht angegeben zu finden, kann nicht befreunden, da ja jene beiden andern Vorberichte zeigen, daß das urkundliche Datum für des Sophokles' Aufführung dieser Oedipus-Komposition den Schreibern dieser Vorberichte fehlte. Nicht also sichere Zeugnisse liegen in diesem Fall vor, sondern Mangel an solchen und unsicheren. Daß die Prozeß-Anekdote, mit welcher die Tradition von der Späterabfassung des Oedipus auf Kolonos zusammenhängt, wirklich nur eine Komödiensfabel zur Grundlage habe, wie in meinem „Leben des Sophokles“ ausführlich gezeigt ist, hat seitdem unter den Philologen mehr und mehr Platz gegriffen. Nur die skandalöse Doppelfamilie des Sophokles, deren die griechische Lebensbeschreibung des Dichters in unmittelbarem Zusammenhange mit der Prozeß-Erzählung „aus einem Drama“ gebeutet, wollen sie sich noch nicht nehmen lassen. Ich habe dort von den Angaben über diese Doppelfamilie Zug um Zug belegt, daß sie termini der attischen Komödie sind. Es macht mich nicht irr, daß Bernhardy in seinem Grundriß der griech. Literatur diese Auflösung der Scholiastradition in ein Komiker-Bild unkritisch nennt. In einer der griechischen Lebensbeschreibungen des Euripides wird der ganze Inhalt der Thesmophoriazugen von Aristophanes und die höchst burleske Rolle, die Aristophanes in dieser Komödie den Euripides spielen läßt, schlechthin als ein wirklicher Vorfall aus dem Leben des Euripides erzählt. Also, erwiesen, der ganz gleiche Irrthum in der ganz gleichen Quellenart. Unkritisch war somit meine These nicht, aber etwas ästhetischer Witz gehörte dazu, um in Angaben, deren Widersprüche in sich und mit guten Quellen ich bewies, die Komödie zu erkennen. Sie lag uns nicht vor Augen, wie im gleichartigen Fall mit Euripides, wo es dann „kritisch“ ist, das Unwirkliche der Geschichte zuzugeben; es lag nur ihr auffallend zutreffender Name und in den Bürgen der historisch verdächtigen Familiengeschichte das erweislich Komödienhafte vor.

Wie sollte den Philologen behagen, daß ich mitten in ihre Lehrgegenstände eine Reihe Resultate hineinstellte, die sie nicht geahnt hatten und nun gar auch Dinge, die sie getrost als historische Thatsachen vortrugen, für blos poetische Stoffe erklärte. Sie schrieen, ich biete aller Methode Hohn. Nicht doch; ich hatte nur bei sorgfältigem Gebrauch der philologischen Mittel, eine Methode angewandt, die sie nicht faunten indem ich verlangte, daß ästhetische Gegenstände ästhetisch richtig gefaßt und beurtheilt werden sollten, daß man ihren Formbegriff nicht kurz hin nach Scholiastradition bestimmen, sondern an ihnen selbst, wo sie ganz vorliegen, studieren und erweisen müsse und bei solcher Einsicht auch noch unter ihren Trümmern an Formstücken zu erkennen vermöge; wie dem

Architekten einige erhaltene Formen an Trümmerstücken hinreichen, Styl und Maße des Tempels zu erkennen. Sie schrien, ich wolle durch Einbildungungen die Geschichte umstoßen. Aber es waren mit nichten rein geschichtliche Zeugnisse, die ich auflöste; es waren späte, abgeschwächte Ueberbleibsel einer Literatur, die sich ursprünglich auf Herausgabe und Erklärung poetischer Stoffe bezogen hatte. Meine Richter hatten Notizen aus diesen abgeleiteten Quellen einfach, als historische, der komplizirten Literaturgeschichte ihrer Vorgänger entnommen, ohne sie in den Bestandtheilen, in welchen sie kontrollirt werden konnten, zu kontrolliren. Was sie als Geschichte fortzähln, war im älteren Zeugniß ausdrücklich als Inhalt eines Drama's bezeichnet, welches, wie ich darthate, nur eine Komödie sein konnte; wie denn auch Süverns und Boeckhs Ansicht, es sei damit ursprünglich der Oedipus auf Kolonos gemeint gewesen, immer mehr die Anhänger verloren hat. Nicht meine Fiktion also, sondern die historischbezeugte eines alten Dichters setzte ich aus Kritik an die Stelle Dessen, was sie als baare Geschichte festhalten wollten.

Meine damaligen Richter, die zum Theil in langen Diatriben meine ganze Entdeckung möglichst heruntermachten, waren nicht geeignet, die Richter zu sein: dies macht das Vorstehende merklich; damit meine gegenwärtige Wiederaufnahme der Entdeckung nicht auf den alten Wisskredit von vornherein stoße. Sie konnten meine Richter nicht sein, weil die Gesetze, unter die meine und jede Auffassung von Dichtungen zuerst und zuletzt gehört, die ästhetischen, von ihnen (wie oben belegt) nicht anerkannt und sie nicht darin zu Hause waren. Sie konnten meine Richter nicht sein, weil sie Partei waren. Behielt ich Recht, so mußten sie in dem Gebiet, das in Rede stand, ihre bisherige Methodik für unzureichend erkennen, den Dilettantismus, mit welchem sie das eigentliche Wesen der Werke behandelten, gegen ein strengeres Forschen vertauschen und allgemeine und besondere Behauptungen, die sie seit Jahrzehnten vom Katheder wiederholten, als falsch zurücknehmen. Sie wehrten sich für ihre Heste und für ihre Ruhe, für ihre Gewohnheit und für ihre Autorität, indem sie sich gegen meine Auffstellungen wehrten. Sie konnten nicht unbefangen urtheilen; sie untersuchten auch nicht die Akten, wie Richter, sondern thaten alles, um theils durch wortreiche Machtprüche, theils durch einseitige Ausbeutung der scheinbarsten Einwände, sich meines gefährlichen Einbruchs in ihr Gehege ein für allemal zu entschlagen. Dies gelang ihnen zunächst völlig. Denn ich schwieg.

Schon hatte ich damals mancherlei zu meiner Vertheidigung gesammelt, als ich mich zu diesem schweigenden Dulden entschloß, aus folgenden Gründen. Meine Bücher lagen vor; wer sich für die Sache interess-

sirte, konnte nachsehen, ob die Rezensionen gerecht waren. Für Solche, welchen die Sache Nichts galt, hätt' ich doch verlorenes Spiel behalten gegen Gelehrte, die mit Recht berühmt waren. Mit diesen selbst war keine Verständigung möglich, da ihnen der Boden fremd war, auf dem ich stand. Ich hätte nur die Leidenschaft vermehrt. Von solchen gab es in demselben Zeitraum an langen Zeitschriftenfehden namhafter Philologen gegeneinander unersreuliche Beispiele genug. Ich vertraute auf die Dauerhaftigkeit Deissen, was wahr ist.

So ist es gekommen, daß zwar mit der Zeit manches Einzelne von meinen damaligen Aufschlüssen in philologische Arbeiten übergegangen ist, aber die Hauptache und die Methode durch das starke Interdikt der Autoritäten von der Schule ausgeschlossen blieb. In der griechischen Literaturgeschichte ist es mit den unzulänglichen ästhetischen Begriffen, den abstrakten Unterscheidungen des Styls der Tragiker, den Phrasen, welche die Idee und Einheit der Stücke ausdrücken sollen, wesentlich beim Alten geblieben; höchstens, daß hier und da eine oberflächliche Einmischung künstphilosophischer Kategorien die Unrichtigkeit und Unverständlichheit vermehrt hat. In diesem Punkt — so sehr die Kenntniß der Alterthümer und die philologische Schrift- und Sprachgelehrsamkeit weiterschritt — blieb die Beschränkung der Schule dieselbe. Darum ist die Komposition des Sophokles noch heute nicht verstanden.

Der „König Oedipus“ kann nicht in seiner ganzen Plannäsigkeit, die „Antigone“ nicht im vollen Sinngehalt ihrer Wirkung, und „Oedipus auf Kolonos“ gar nicht gewürdigt werden, wenn man nicht ihre Verbindung zu einem Ganzen erkennt. „Elektra“ und „Aias“ können eben so wenig ästhetisch befriedigend erklärt werden, ohne die Ergänzung durch Folgedramen.

Ganz im Widerspruch hiermit, ist nach der gangbaren Meinung der Philologen die Verbindung mehrerer Dramen zu einem Ganzen dem Sophokles fremd, ja die Handbücher der Literaturgeschichte bezeichnen es gerade als den wesentlichen Fortschritt des Sophokles in der Ausbildung der attischen Tragik, daß er nicht mehr wie sein Vorgänger Aeschylus die Entwicklung einer Fabel auf eine Gruppe von Dramen vertheilt, sondern die einzelne Tragödie als ein selbstständiges Ganze in sich abgeschlossen habe.

Diese herrschende Meinung ist nicht auf gründliche Erwägung der Kunstform des Sophokles, so weit sie uns vorliegt, sondern auf äußere Zeugnisse gestützt: einmal auf die obenberührten Angaben, nach welchen die drei Stücke der Oedipus-Komposition in getrennten Zeitpunkten einzeln wären aufgeführt worden, sodann auf eine Stelle im Lexikon des

Suidas. Von der letzteren Stelle wird nachher ausführlich gehandelt werden.

Über die *Oedipus*-Komposition verweise ich auf die Verdeutschung und Erklärung ihrer drei Stücke, die ich in den letzten Jahren herausgegeben<sup>1)</sup>.

In dieser Übersetzung machen in jedem der Stücke Anmerkungen aufmerksam auf die Stellen, wo Verbindungsfäden hervortreten, die sich vorwärts oder rückwärts auf Momente der beiden andern Stücke beziehen. Außerdem zeigen die Einleitungen zum zweiten und dritten Stück, daß die herkömmliche Formel, in welcher man die selbstständige Umgrenzung der „*Antigone*“ darzuthun meint, unfähig ist, die Form eines Kunstwerks zu bestimmen, die Idee aber, welche die gangbare Erklärung dem *Oedipus* auf *Kolonos* giebt, von der Darstellung des *Sophokles* widerlegt wird. Ebendaselbst wird die konkrete Komposition entwickelt, wie sie in Schuldverkettung und Charakterwiderspruch, in ur-sachlichen und pathetischen Motiven durch die drei Handlungen hingehet und im Opfer der *Antigone* sich mächtig erschütternd versöhnt. Diese Einleitungen ziehen auch jene Angaben, welche die Aufführung der Stücke trennen, nach ihrem historischen Werth oder Unwerth in Betracht. Sie zeigen die Unzuverlässigkeit der Anekdoten, die zu Grunde liegen. Sie bestimmen die wahre Aufführungszeit aus dem Inhalt der Stücke selbst. Den „König *Oedipus*“ setzt man allgemein in die Anfangszeit des peloponnesischen Krieges nach den Andeutungen, die er selbst giebt. Daß der *Oedipus* auf *Kolonos* in keine andere Zeit gesetzt werden könne, hab' ich in der Einleitung zu demselben mit Gründen dargethan, die ich gestrost dem Urtheil jedes gewiechten Historikers unterwerfe. Und die Einleitung zur *Antigone* führt aus, wie die gefährliche Zeitlage und düstere Zeitstimmung, die in ihr sehr kenntlich ausgedrückt ist, die bestimmten politischen Urtheile und bitteren Auspielungen darin, sich den Spuren der selben Zeitnoth und Zeitverstimmung in den beiden andern Dramen genau zusammentreffend anschließen. So spricht die merkliche politische Anwendung und spezifische Zeitsärbung, welche den drei Tragödien gemeinsam ist, eben so stark für die Gleichzeitigkeit ihrer Entstehung und Aufführung als der innere Zusammenhang der Gedichte im Prozeß der tragischen Motive. Gegen dies Zeugniß der Gedichte selbst können jene Angaben nichts gelten, die der authentischen Form ermangeln.

<sup>1)</sup> Stuttgart. Hoffmann: Griechische und römische Klassiker: *Oedipus* 1856. *Oedipus auf Kolonos* 1857. *Antigone* 1858.

Ob schon ich in diesen Einleitungen den Beweisversuch, den ich zuerst in meinem „Leben des Sophokles“ verfolgte, berichtigt und verstärkt habe, rechne ich nicht auf raschen Erfolg; weil hier die Ueberzeugung aus zerlegten Vorstellungen nur durch ausdauernde Frische der Zusammenfassung gewonnen wird. Dagegen hat das alte, verfestigte Vorurtheil ein einfaches, kurzes, leichtfaßliches Argument, das mit einem Schritt und einem Schlag die ganze Sache abzumachen scheint. Bei Suidas steht im Artikel „Sophokles“: „Er brachte es auf, Drama gegen Drama in Wettkampf zu führen, nicht Tetrilogie“<sup>2)</sup>.

## 2. Irrigkeit der Angabe von Abstellung der Tetrilogie.

Diogenes von Laerte (3, 56) gibt als Erklärung des Ausdrucks „tragische Tetrilogie“ (Vierhandlung): „Die Tragiker wettkämpften mit vier Dramen, wovon das vierte ein Satyrspiel war.“ Dem Dichter Ion, einem Zeitgenossen des Sophokles, schreibt Plutarch (Perill. 5) die Ansicht zu, „die Tugend müsse, wie die Aufführung eines Tragikers, immer auch ihren satyrischen Theil haben.“ Die alten Erklärer der Dichter bezeichnen als eine Tetrilogie des Aeschylus seine Oresteia, bestehend aus Agamemnon, Choephoren, Eumeniden und dem Satyrspiel Protens, von welchem letzteren abhängend sie sich auch des Ausdrucks Trilogie (Dreihandlung) für die Oresteia bedienten, womit sie die drei Tragödien, zu welchen das Satyrstück nur ein heiteres Nachspiel mache, als ein engeres Ganze zusammenfaßten (Schol. Aristoph. Frösche 1155). Ausdrücklich als Tetrilogie wird auch die Lykurgia des Aeschylus bezeichnet, enthaltend die drei Tragödien: Edonen, Bassariden, Jünglinge, und das Satyrspiel Lykurgos (Schol. Aristoph. Thesmoph. 142).

Diese Vierzahl von Stücken, die ein Tragiker in den Wettkampf zu stellen hatte, war also gegebener Brauch, und sie muß gesetzlich gewesen sein. Denn die attischen Schauspiele waren Bestandtheil eines heiligen Staatsfestes (Demosth. Orat. 4. p. 50).

Die Abtheilungen der athenischen Bürgerschaft hatten reihum die tragischen Chöre zu stellen, irgend ein Vermögender aus einer solchen Abtheilung die Kosten für Einübung und Ausstattung des Chors seiner Abtheilungsgenossen zu bestreiten. Ob ein Dichter einen Chor zugewiesen bekomme, der sein Werk aufführe, hatte der Archon zu bestimmen. Schauspieler und Flötenspieler wurden ihm zugelost, falls nicht ein schon bewährter Schauspieler in Verbindung mit dem Dichter stand. Auch die

<sup>2)</sup> καὶ αὐτὸς ἡρεῖ τοῦ δημίου πρὸς δράμα ἀγωνίσσεθαι, ἀλλὰ μη τερπαλογταρ.

Preisrichter wurden vorgängig durch eine geheime Abstimmung derjenigen Mitglieder des Gemeinderathes, die aus den diesmal vorstellenden Bürgerabtheilungen waren, gewählt und auf Looszettel geschrieben. Am Ende der Aufführungen zog der Archon aus der Urne, in der diese Looszettel versiegelt lagen, fünf Zettel heraus und die Bekündigung der fünf Namen darauf machte nun erst die Richter bekannt, die, sofort vereidigt, zu entscheiden hatten, welchem Dichter der Kranz und Preis des Sieges zu kommen. Auch die Schauspieler erhielten Preise, die sie als Wettkämpfer übereinander davontrugten. Endlich konnten in einer Volksversammlung nach dem Feste alle diejenigen, welche die eine oder andere der Verrichtungen bei dem geheilgten Spiele als Chorgeber, Dichter, Aufführende oder Richter gehabt, wenn sie dabei sich anstößig benommenen, beklagt werden<sup>3)</sup>.

Es ist klar, daß bei einem so durchaus geregelten Wettkampf auch die Zahl der gegeneinander kämpfenden Dramen zum voraus bestimmt und für jeden Dichter die gleiche sein mußte, wie jeder die gleiche Chenzahl und gleich beschränkte Zahl der Schauspieler hatte.

Nach der Nachricht bei Suidas hätte demnach Sophokles, sei es im Anfang seiner Laufbahn, sei es in der Mitte derselben, ein Gesetz eingefbracht und durchgesetzt, künftig solle jeder Dichter nur ein Einzeldrama zum Wettkampf bringen dürfen.

Dies ist gleich als eine Minderung des Festmittels befremdlich, zumal in dieser Zeit steigender Staatsmacht und blühender Kunstdentwicklung.

Vergleichen wir die Ausdehnung eines sophokleischen Drama's mit einem aus einer Tetralogie von Aeschylus, so ist sie keinerwegs um so viel größer, daß ein solches Drama an Umfang und Inhaltssülle einer Tetralogie des Aeschylus gleichgelten könnte, sondern nach dem Durchschnittsergebniß solcher Vergleichungen ist die Tragödie des Sophokles höchstens anderthalbmal so groß als das einzelne Drama einer Tetralogie von Aeschylus. Da nun zum Wettkampfe drei Tragiker pflegten zugelassen zu werden, die an den Vormittagen dreier Festtage hintereinander ihre Stücke aufführten (Sauppe a. a. D. S. 16 ff.) und zwar ursprünglich jedenfalls jeder eine Tetralogie, so war das Maas ihrer Festvorstellungen gleich zwölf Dramen von der Form der äschylischen und wäre nach der sophokleischen Einrichtung beinahe auf den dritten Theil heruntergesetzt worden.

<sup>3)</sup> Geppert, Die altgriech. Bühne, Leipzig 1843. Sauppe, Ueber die Wahl der Richter in den Wettkämpfen an den Dionysien, in den Verhandl. der K. S. Gesellschaft der Wissensch. zu Leipzig vom 17. Februar 1855.

Wollte man dies durch die Annahme ausgleichen, daß, um dieselbe Zeit auszufüllen, nun etwa dreimal mehr Dichter zum Wettkampf zugelassen werden, also im Ganzen neun, so erscheint dies als eine nach ihrer Möglichkeit zweifelhafte, nach ihren Bedingungen unbequeme Vermehrung. Denn es fragt sich 1) Konnten die Athener darauf rechnen, Jahr um Jahr immer eine solche Anzahl bereiter Tragiker zu haben, daß man, um ihrer neun zu einem Feste zu stellen, nicht jeden, der sich meldete, annehmen müßte, sondern die Wahl von neun aus der Zahl der Meldungen immer eine Ehre blieb? 2) War es nicht eine zu große Zumuthung an den Archon, der doch noch andere Geschäfte hatte, beim Herannahen des Schauspielfestes gegen zwanzig oder über dreißig tragische Gedichte Verschiedener zu prüfen, um die neun begünstigten Tragiker aus noch einmal oder noch zweimal so vielen herauszuwählen? 3) War es nicht gleichfalls zu viel, daß nun, nach den Grundbestimmungen des Wettkampfs, anstatt drei Bürgerabtheilungen ihrer neun (und derselben waren ja im Ganzen nur zehn) Chöre und den Kostengeber ihres Chors zu stellen hatten und der Ehrgeiz von neun Zehnteln der Bürgerschaft bei jedem dieser Wettkämpfe betheiligt war? 4) Mußten nicht auch die Richter und die Preise der Dichter und Schauspieler vermehrt werden? Und wenn nicht, war es nicht viel schwieriger, daß die fünf Richter, nachdem sie an drei Vormittagen neun Tragödien angeschaut, richtig über-einkamen, welche von den neun die beste, welche die zweitbeste, welcher unter den 27 Schauspielern der preiswürdigste sei? Die Annahme hat also in sich gar nichts Empfehlendes. Sie ist aber auch äußerlich grundlos.

Denn immer lesen wir nur von drei wettkämpfenden Tragikern, niemals wird eine vierte Stelle im tragischen Wettkampf erwähnt<sup>4)</sup>.

Es bleibt also dabei, die Einrichtung, die jene Nachricht bei Suidas dem Sopholles beilegt, wäre nur die beträchtliche Verminderung des Festspiels gewesen, daß nun die drei Dichter statt mit je vier Dramen mit je einem wetteiferten und der Umfang des ganzen Festspiels zu dem bisherigen sich wie  $4\frac{1}{2}$  zu 12 verhielt. Nur so kann innerhalb der überlieferten Festordnung die Angabe gefaßt werden und so — ist sie historisch falsch.

Die Tetralogie war nicht abgeschafft in Sopholles Zeit.

Im 29sten Jahr nach seinem ersten Auftritt siegte Sopholles über Euripides und dieser erhielt die zweite Stelle, ward also einem dritten Mitbewerber vorgezogen, und in diesen Wettkampf kam Euripides mit vier

<sup>4)</sup> Sauppe a. D. Vgl. auch Suid. in „Nikomachos Athenaios“; Bitur L. VII. Praefat.; Corp. Inser. I. nr. 1845.

Dramen, die uns genannt werden (Vorbericht zur Alkestis in der vatikan. Handschrift). Es versteht sich, daß auch der Sieger Sophokles und der dritte Dichter mit vier Dramen konkurrierten.

Im 37sten Jahre der Laufbahn des Sophokles erhielt er gegen den Sohn des Aeschylus, Euphorion, die zweite, Euripides die dritte Stelle, und wieder werden uns die vier Dramen, mit welchen Euripides hier unterlag, angeführt (Vorbericht zu Medeia), so daß hiernach Sophokles auch damals im Tetralogien-Wettkampfe stand.

Um dieselbe Zeit gab ein anderer Tragiker aus des Aeschylus Familie, sein Neffe Philokles, eine Pandionis, die ausdrücklich als Tetralogie bezeichnet wird (Schol. Aristoph. Bögel 282).

Im 53sten Jahr der Laufbahn des Sophokles bekam in einem tragischen Wettkampf Xenokles (aus der Familie und Schule des Karkinos) den Preis und Euripides die zweite Stelle. Sowohl von Xenokles als von Euripides werden uns dabei die vier Stücke angegeben, mit welchen sie sich aneinander maßen (Aelian. V. Hist. 2, 8).

Zehn, elf Jahre später, kurz nach dem Tode des Sophokles, machte der jüngere Euripides mit Gedichten des älteren eine Aufführung, deren drei Tragödien sich angeführt finden (Schol. Frösche 67). Also war es bis über des Sophokles Leben hinaus mit nichten der Fall, daß mit einzelnen Tragödien gegen einzelne gekämpft wurde.

In demselben Jahre sodann, in welchem Aristophanes seine „Störche“ gab, führte ein Tragiker Meléto eine Oedipodeia auf (Gaisford Lect. Plat. p. 170), wo schon die Form des Titels, wie Oresteia, Lykurgia, die tetralogische Komposition bezeichnet. Es kann dies mehrere Jahre nach Sophokles Tod gewesen sein. Jedenfalls behauptete sich die Einrichtung ferner, da noch von dem Jüngling Platon erzählt wird (Aelian. V. Hist. 2, 30), „er legte sich auf tragische Dichtung und arbeitete wirklich eine Tetralogie aus.“ Und so nötigen klare Daten, den tragischen Wettkampf zu Athen mit Tetralogien als festbestehenden Gebrauch anzuerkennen, so lange diese Kunstgattung blühte.

### 3. Unstatthäufigkeit vermittelnder Auslegungen der Angabe.

Der Widerspruch des Zeugnisses bei Suidas mit Thatsachen, sobald es nach seinem Wortsinne gefaßt wird, führt auf ein Verstehen in un-eigentlichem Sinne. Es sei damit gesagt, daß Sophokles den Dramen, die Aeschylus verknüpft zum Ganzen gab, zwar eben so viele entgegen-gesetzt, die aber nicht unter sich verbunden, sondern jedes für sich ein Ganzes gewesen<sup>3)</sup>.

<sup>3)</sup> Weller, Die Aeschyl. Trilog. S. 510. Die griech. Tragöd. I. S. 83.

Hiergegen ist erinnert worden, daß das in den Worten des Suidas nicht liegen könne. Sie lassen sich nur nehmen, entweder: „Sophokles brachte es auf, daß ein Drama gegen das andere wettkämpfe, nicht aber eine Tetralogie gegen eine Tetralogie;“ oder: „Sophokles führte den Wettkampf der Dichter Drama gegen Drama, nicht aber mit Tetralogien ein;“ was beides den gleichen Sinn gibt, daß das einzelne Drama gegen das einzelne abgewogen ward und siegte, nicht mehr vier gegen vier<sup>6)</sup>.

Diese nicht zu verkennende Meinung des Zeugnisses hat nun aber K. Fr. Hermann (Jahrb. f. w. Krit. 1843. Bd. 2. S. 834 f.) mit dem unleugbaren Fortbestande der Vier-Dramen-Aufführung des einzelnen Dichters doch zu vereinigen gesucht mittelst unterscheidender Deutung. Wohl habe jeder Tragiker immer im Ganzen vier Stücke gegeben, aber nach der Bestimmung, die Sophokles eingeführt, sie nur einzeln den einzelnen Dramen seiner Mitbewerber entgegensezen dürfen, nicht wie früher hintereinander abspielen, sondern es seien die Dramen der kämpfenden Dichter abwechselnd auf die Bühne gekommen. Diese Hilfe kann aber auch nicht gelten.

Eine solche Bestimmung konnte nur dann Sinn und Zweck haben, wenn die Dramen, welche die Dichter genöthigt wurden einzeln gegeneinander zu setzen, auch einzeln übereinander siegten, jeder Dichter also viermal sich mit den andern maß. Ward im Gegentheil seine Leistung im Ganzen abgewogen gegen die Leistungen der Andern im Ganzen: welchen Verstand konnte es haben, die zur Vergleichung kommenden Massen zertheilt durcheinander zu schlechten? Es mußte verwirrend wirken. Machte jedoch jedes der vier Stücke jedes Dichters seinen Sonderwettkampf mit den einzelnen, die ihm zur Seite traten, dann war freilich die Abwechselung der Dichtung Stück um Stück nöthig und zweckmäßig; aber dann mußte in einer Fest-Aufführung jeder Tragiker hinsichtlich des Sieges viermal die drei verschiedenen Möglichkeiten der ersten, zweiten, letzten Stelle haben. Er konnte als glänzendster Sieger viermal die erste Stelle erhalten, als unglücklichster Wettkämpfer viermal die letzte; er konnte dreimal als der Erste und einmal als der Zweite oder aber der Letzte bezeichnet werden; er konnte zweimal der Erste und dabei zweimal der Zweite, wo nicht der Zweite einmal und einmal der Dritte werden; und wenn ihm die erste Stelle nur für ein Stück zuerkannt wurde, konnte er am selben Fest dreimal der Zweite oder aber dreimal der Dritte,

6) C. Fr. Hermann, Quaest. Oedip. p. 38. Boeckh, Ind. lect. hib. 1841/42. p. 8. sequ.

wie außerdem der Zweite zweimal und einmal der Dritte, oder einmal der Zweite und der Dritte zweimal werden u. s. w.

Zu dieser möglichen Vervielfachung des Sieges und Kombination ungleicher Erfolge desselben Dichters im selben Wettkampfe stimmt es nun keineswegs, daß wir in den erhaltenen Angaben über bestimmte tragische Wettkämpfe die Nennung der vier gegebenen Stücke eines Tragikers immer nur mit der einfachen Erwähnung des Sieges oder der zweiten oder dritten Stelle, die er erhalten, verbunden finden. Mit den vier Dramen, unter welchen die Alkestis war, hat Euripides, lesen wir, die zweite Stelle bekommen, mit den vier, zu welchen die Medeia gehörte, ist er der Dritte geblieben, und Xenokles hat seinen Sieg mit vier Stücken, mit vier gleichzeitig Euripides die zweite Stelle erworben.

Man müßte, wenn die Stücke einzeln beurtheilt würden, erwarten, von jedem Stück besonders bemerkt zu finden, welche Stelle der Dichter mit diesem erhalten. Will man aber sagen, der Sieger und der Zweite seien nach Vergleichung der summirten Einzelerfolge bestimmt worden, so widerspricht dem die Natur der Sache. Denn bei solchem Summiren konnte es ganz wohl kommen, daß zwei der drei wettkämpfenden Tragiker einander ganz gleichstanden, wenn jeder derselben die erste Stelle mit nur einem Stück, mit zweien aber die zweite und einem die dritte Stelle oder jeder der beiden die dritte zweimal und die zweite einmal erhalten hatte. Dann waren diese Dichter zwar beide überwunden von Denjenigen, dem die erste Stelle zweimal zugesprochen war, unter sich aber standen sie ganz im Gleichgewicht, und es konnte also kein Zweiter in der Rangordnung bezeichnet werden. Nun treffen wir aber nicht nur wiederholt diese Anordnung: Der Sieger, der Zweite, der Dritte; sondern sie war Brauch. Der Dritte war der ganz Besiegte, der Zweite ebenso Sieger über ihn, wie Besiegter des Ersten; nur darum konnte Karystios von Sophokles rühmen, daß er „zwanzigmal Sieger und außerdem oft der Zweite geworden, nie aber der Dritte“<sup>7)</sup>.

Diese Kategorie eines zweiten Vorzugses hätte die Festnorm nicht aufstellen und festhalten können, wosfern man von Sophokles eine Einrichtung angenommen gehabt, bei welcher solche Unterscheidung eines Zweiten und Dritten oft unmöglich werden mußte. Folglich hatte diese Einrichtung nicht statt. Die Tetralogien wurden gegeneinander abgeurtheilt, nicht Drama gegen Drama; und hierbei wäre die, nach Hermanns Erklärung, von Sophokles aufgebrachte Bertheilung der Tetralogien, um die Stücke der drei Tragiker durcheinanderlaufen zu lassen, zwecklos, ja

<sup>7)</sup> Sauppe a. D. S. 17. Vgl. Suidas v. Νικόμαχος Αθην. Tzehes Chiliad. V. 179. Boedh, C. J. I. 2759.

zweckwidrig gewesen. Diese Widersinnigkeit erhellt noch weit stärker bei Berücksichtigung der Kunstrorm der Tragödien.

Hätte Sophokles durchgesetzt, daß die Dichter beim Aufführen Drama gegen Drama mit einander abwechseln müßten, so hätte er durchgesetzt, daß jede Art kunstmäßiger Verknüpfung der vier Stücke eines Tragikers müßte aufgegeben werden. Denn wer wird seine Stücke auf eine gegenseitige Ergänzung nach Vorgang, Bedeutung, Wirkung entwerfen und ausführen, wenn ihm bei der Vorstellung jedes vom andern durch zwei fremde getrennt und das so entstellte Ganze auf drei Tage vertheilt ward? Als Sophokles bereits zehn Jahre thätiger Tragiker war, führte Aeschylus seine *Oresteia* auf, deren Dramen nach Fabel und Bedeutung eine Entwicklung darstellen; nach Aeschylus wurden seine Dichtungen von den Erben neben den sophokleischen aufgeführt (s. Aristoph. *Acharn.* B. 10. Verber. zu *Medeia*), gewiß also verbundene Drama in der Weise des Aeschylus, die Erben setzten selbst diese Kompositionswise fort, wie das Beispiel der tetralogischen *Pandionis* des Philokles beweist: wer wird dem Sophokles und den Athenern die Barbarei aufbürden, daß sie solche verknüpfte Dichtungen durch das Gesetz der abwechselnden Aufführung zersprengt und wirkungslos gemacht hätten? wer den Dichtern die Thörheit, unter solchen Bedingungen sich noch mit Kompositionen dieser Form in die Schranken zu stellen? Umgekehrt: daß Fabel-Tetralogien immer noch in Sophokles Zeit gegeben wurden und noch nach seinem Tode die tragische *Oedipodie* des Meletos reicht hin zur Widerlegung dieser gemuthmaßten Vertheilung der tetralogischen Aufführung.

Auch in dieser Auslegung also ist die Nachricht bei Suidas unverträglich mit der verbürgten Einrichtung und Geschichte der attischen Tragik und kann nur als irrig bezeichnet werden. Denn gleich unzweifelhaft ist schließlich die

#### 4. Unhaltbarkeit einer beschränkenden Auslegung der Angabe.

Boeckh ((Ind. lect. lib. 18<sup>41</sup>/42); der anerkennt, daß bei Suidas von der Einführung eines Wettkampfs derart die Rede sei, daß jeder Dichter schlechthin nur ein Drama gegeben, nimmt an, die überlieferten tetralogischen Aufführungen aus der Zeit des Sophokles hätten alle an den großen Dionysien, dem städtischen Hauptfeste stattgefunden. Daß aber am Lenäifeste, welches im Monat vor den großen Dionysien demselben Gott und ebenfalls mit dramatischen Wettkämpfen gefeiert wurde, einzelne Tragödien mit einzelnen wetteiferten, glaubt er durch ein Beispiel darthun zu können. Platon sagt nämlich im *Symposion* (p. 173 A):

„Als Agathon mit seiner ersten Tragödie den Sieg erhielt ...“ und Athenäos sagt (p. 217 a), dieser Sieg sei dem Agathon unter dem Archon Euphemos, Olympiade 90, 4 am Lenäenfeste zu Theil geworden. Also wären im 52sten Jahr der Tragikerthätigkeit des Sophokles an den Lenäen nur einzelne Tragödien zum Kampfe gekommen, und könnte sich die Neuerung des Sophokles, die bei Suidas behauptet werden will, auf die Wettspiele dieses Festes beschränkt haben. Denn freilich gleich aus dem nächsten Jahr haben wir jene tetralogischen Aufführungen im Wettschreit von Xenokles und Euripides. Diese können indeß als Vorstellungen am großen Fest gedacht werden, auf welches dieser Fortschritt des Sophokles in der tragischen Kunst keinen Einfluß gehabt; wie es von der tetralogischen Aufführung des jüngern Euripides ausdrücklich bemerkt ist, daß sie an den städtischen Dionysien geschehen. Bei allen übrigen auf uns gelönumenen Angaben von Wettkämpfen mit vier Dramen fehlt die Erwähnung, an welchem Feste sie stattgehabt. Boeckhs Auskunft ist demnach scheinbar genug; allein weder die Wörterklärung, noch die Sachangabe, worauf sie ruht, ist richtig.

Mit dem griechischen Wort *Tragodia* wird gar nicht unmittelbar die Tragödie als Werk und einzelnes Stück, sondern die Leistung bezeichnet, und zwar nach ihrem ursprünglichen Charakter, wo sie bloßer Chorgesang war, das tragische Singen. So wie *Ritharodia* und *Aulodia* an sich nicht ein bestimmtes Lied zur Rithara, einen einzelnen Gesang zur Flöte, sondern eben nur das Singen zu diesen Instrumenten bezeichnet, gleichviel ob einer eine einfache Ode, einen mehrtheiligen Hymnus, oder verschiedene Lieder vortrage, so *Tragodia* das tragische Singen, tragische Aufführen, ganz abgesehen von den Säzen und Stücken, die es in sich begreifen mag. Die angezogene Stelle bei Platon sagt also: „Agathon hat mit seinem ersten tragischen Spiele gesiegt,“ und schließt keineswegs aus, daß dieses tragische Spiel aus vier Dramen bestanden<sup>8)</sup>.

Auch das von Boeckh hervorgehobene Fest, an welchem diese Aufführung stattgefunden habe, beruht freilich auf einem Zeugniß, eben wie die Annahme von der Neuerung des Sophokles auf ein Zeugniß, das

<sup>8)</sup> So sagt die Parische Marmorchronik Epoche 50 von dem ersten Sieg des Aeschylus und Ep. 56 vom ersten des Sophokles: „er siegte mit *Tragodia*;“ wo beidesmal die Aufführung tetralogisch war; da Aeschylus diese Kunstform hatte und Sophokles bei dem ersten Auftritt und Siege, in welchem er (Plutarch *Kimon* 8.) dem Aeschylus gegenüberstand, auf keinen Fall schon die Neuerung gemacht haben kann, die man ihm nach Suidas beilegen will. Dass in diesen Stellen der Chronik und dieser Redensart überhaupt das Wort *Tragodia* nur, wie Boeckh will, die Gattung bedeute, in welcher der Dichter gesiegt, ist nicht ausschließlich richtig, sondern es werden die Dra-

bei Suidas, baut. Aber so wenig das Letztere sich historisch bewährt, so wenig dies Zeugniß des Athenäos, daß Agathons erster Sieg an den Lenäen gewesen.

Hierüber schreibt mir mein Freund Sauppe: „Sokrates sagt zu Agathon im Sympeson (175 E): „,Deine Weisheit ist hellleuchtend und in starker Zunahme; wie sie ja in dieser Deiner Jugend sich schon in so strahlendem Licht vorgestern vor dreißigtausend Hellenen gezeigt hat““ — „Dies ist der stehende Ausdruck für den vollen Besuch des Theaters zu Athen (Peake Top. v. Ath. S. 311 ff. Sauppe in Act. soc. gr. 2. p. 425. W. Dindorf z. Aesch. Prom. 94). Dann steht da: „vor so viel Hellenen.“ An den Lenäen aber waren keine andern Griechen zugegen, blos die Athener. Aristoph. Acharn. 504: „Wir sind — ganz unter uns nur; 's ist ja heut Lenäenfest.“ Platon würde gesagt haben: „Vor sämmtlichen Mitbürgern.“ Erst im Monat nach den Lenäen, erst mit dem März ging das Meer auf und strömten die Griechen überallher nach Athen (und erweiterten an den großen Dionysien im Märzansang den Zuhörerkreis, welchem dort Aristophanes den engeren der Lenäen entgegenstellt). Attischer Bürger und Metöken würden schwerlich „Dreißigtausend“ dem Theater gestellt werden können, auch nicht annähernd. Also die „Dreißigtausend Hellenen“ weisen mit Sicherheit auf die städtischen Dionysien. Dagegen spricht auch nicht p. 223 B: „wie denn die Nächte damals lang waren;“ obgleich Welcker (Gr. Trag. 3. S. 951. Num. 2.) und Geppert (Altgr. Bühne S. 191) dies auf den Spätherbst deuten. Anfang März sind die Nächte auch lang, so gut als im Spätjahr. Zum März paßt bei weitem besser, was dann über Sokrates Verweilen den ganzen Tag über im Lykeion gesagt wird. Das Jahr des ersten Sieges von Agathon wissen wir nicht: Athenäos raffte irgend einen seiner Siege, den die Didaskalien anführten, auf. Daß aber Agathon diesen ersten Sieg an den großen Dionysien davontrug, läßt Platons Ausdruck nicht zweifelhaft.“

Nach Boeckhs eigener Beschränkung der Einzeldramen-Wettkämpfe auf die Lenäen, muß er also dieser Aufführung des Agathon am größern

---

men selbst, mit welchen einer siegt, ebenso im Dativ mit dem Zeitwort Siegen verbunden, und Tragodia drückt nicht nur das in abstracto aus, worunter die Dramen dem Begriff nach gehören, sondern in concreto die ganze Thätigkeit ihres Darstellers, die wirkliche Leistung, durch die gesiegt werden. Ebenso faßt die häufige griechische Umschreibung für „Tragödien-Dichter“ oder „Schauspieler“: „der da Tragodia gedichtet, Tragodia geschrieben, Tragodia gespielt hat;“ in diesem Accusativ der Einzahl die Mehrzahl der Leistungen, die Tragödien zusammen, die dieser Dichter verfaßt, dieser Schauspieler gespielt hat.

Feste vier Dramen zugestehen. Damit verliert er das einzige Beispiel für den Einzelschückwettstreit an den Lenäen<sup>9)</sup> und fällt für die bei Suidas behauptete Neuerung des Sophokles der einzige vermeintliche Nachweis dahin. Diese Behauptung steht bei Suidas ganz uneingeschränkt; was erhalten ist von der attischen Theaterchronik ergibt nur das Gegentheil dieser Behauptung; Bestätigung keine, nicht einmal eine beschränkte.

### 5. Die Angabe ist ein Autoschediasma.

Aus der Geschichte also nicht, sondern aus dem Kopf eines Grammatikers röhrt diese Angabe her, dem sie dieselbe verarmte Ueberlieferung nahe legte, die auch unsern Gelehrten imponirt hat. Er fand in Scholien, wie auch wir sie noch lesen, die Tetralogieen des Vorgängers von Sophokles erwähnt, aber zu keiner Tragödie des Sophokles eine ähnliche Bemerkung, daß sie in Verbindung mit andern gegeben worden, und so schloß er einfach, Sophokles habe die Sitte der Einzeltragödien aufgebracht.

Nicht anders haben unsere Alterthumskenner aus der Notiz im handschriftlichen Vorbericht zum Philoktetes, daß und wann Sophokles mit diesem Drama gesiegt, den Schluß gezogen, er habe den Sieg mit diesem allein gewonnen, weil sonst die mitaufgeföhrten genannt sein müßten. Aber der Vorbericht zum Prometheus des Aeschylus enthält ebensowenig die geringste Andeutung, daß das Drama einer Komposition angehöre, und doch bestätigt dies eine kleine gerettete Scholien-Zeile zu B. 510: „Im folgenden Drama wird er der Fesseln erledigt.“ Zu den Schutzflehenden, zu den Sieben des Aeschylus hatten wir keine Note über Nebenstücke, fanden jedoch zu den Schutzflehenden Welkers Verknüpfung der Aegypter und Danaiden mit ihnen einleuchtend, für die Sieben das nachträgliche äußere Zeugniß, das aus einer florentinischen Handschrift erst vor zehn Jahren gezogen wurde, daß dieselben mit zwei andern Tragödien und einem Satyrspiel in einer tetralogischen Aufführung gegeben worden, mit welcher er siegte. Der gleiche Fall war mit des Euripides Alkestis. Der verbreitete alte Vorbericht sagte nichts; aber der einer

<sup>9)</sup> Zwar beruft sich Boeckh (a. D. p. 11) auch noch auf den Lenäen-Sieg des Tyrannen Dionysios (Diod. 15, 71, 74) mit seiner Lösung Hektors (Tzetz. Chil. 5, 178 ff.). Aber unter eben dieser Ueberschrift Hektors Lösung erzählt als einen Auszug tragischer Fabel Hygin 106 den Zwist Agamemnons und Achills, den Tod des Patroklos und des Hektor Tod und Lösung, zum Beweise, daß die ganze Tragödiengruppe, von der die Lösung Hektors nach Fabel, Sinn und Wirkung nur das Ende ist, Hektors Lösung betitelt worden ist.

vatikanischen Handschrift, nur zehn Jahre früher als jener im florentinischen Aeschylus entdeckt, bezeichnete die Alkestis als das vierte Drama einer Aufführung, mit welcher Euripides die zweite Stelle im Wettstreit mit dem Sieger Sophokles erhalten. Nichts liegt auch im Argument zu des Euripides Troerinnen vor, als eine magere Inhaltsangabe. Bloß Aelians Anführung nennt uns die zwei voraufgehenden Tragödien und das nachspielende Satyrstück, mit welchen verknüpft die Troerinnen gegeben wurden, so wie die Tetralogie des Xenokles, die über diese Euripideische den Preis gewann. Sind also erhaltene Stücke des Aeschylus und des Euripides Bestandtheile von Tetralogien gewesen, ohne daß handschriftliche Berichte und Scholien dessen gedenken, so kann das Schweigen der Letztern bei den Abschriften sophokleischer Tragödien mit nichts deren Einzelaufführung beweisen. Daß hingegen zur Alkestis nächst ihrer tetralogischen Aufführung durch Euripides der Sieg des Sophokles in demselben Wettkampf überliefert, zu Medeia nächst ihrer tetralogischen Aufführung durch Euripides des Sophokles zweiter Preis in demselben Wettkampf überliefert ist, beweist, daß er ebenfalls tetralogisch kämpft. Und da bei andern Tragikern seiner Zeit und vor und nach ihm urkundlich das Aufführungs-Maas ebendieses, die ganze Weise des Wettstreits aber eine gesetzlich normirte war, so können wir nur schließen, daß Sophokles immer für tetralogische Aufführung gedichtet. Findet sich hier von keine Nachricht mehr in den durch Zeitraub und Schulbeschränkung verkürzten handschriftlichen Noten zu dem geringen Ueberrest seiner Werke, so berechtigt dies nicht im geringsten zum Zweifel an der Thatssache, wohl aber dazu, eine aus diesem Nachrichtmangel begreifliche falsche Vorstellung, die sich zuerst bei einem Lexikographen des eilfsten Jahrhunderts n. Chr. findet, für eine Kombination aus Wissen und Nichtwissen, für das Autoschediasma eines beschränkten Grammatikers zu erklären.

## 6. Entstehung der falschen Vorstellung aus dem Schicksal der griechischen Tragiker-Literatur.

An der Allgemeinheit des Gebrauches tetralogischer Aufführung bei den attischen Tragikern darf uns nicht irre machen, daß wir in Citaten weit öfter einzelne Tragödientitel als Tetralogieentitel finden. Für viele Citate ist dies natürlich und gefordert, da die einzelnen Tragödien einer Tetralogie ihre besondern Titel hatten und die Aufführung unter diesem engern Titel, wo sie auf etwas Besonderes oder Einzelnes aus dieser Tragödie ging, die genaue und eigentliche war. Sodann sind Gesamtentitel nur für solche Tetralogien bekannt, die zusammen einen Fabelkreis ausfüllten. Es hindert auch bei diesen Nichts, daß sie oft einen einfachen

Namen gehabt, der von dem einer besondern Tragödie nicht zu unterscheiden war. Die „*Lykurgia*“ des Aeschylus wird durch diese Namensform als Komposition bezeichnet; ihre Tragödien sind nach den Chören benannt; von dem tragischen Helden derselben hat seinen besondern Namen nur das angeschlossene Satyrspiel *Lykurgos*. Indessen wird von dem berühmten alexandrinischen Grammatiker Aristarch eine Schrift angeführt: „*Erklärung zum Lykurgos des Aeschylus*“<sup>10).</sup> Da diese weit wahrscheinlicher dem Ganzen als blos dem kleinen Schlussstück galt, haben wir den einfachen Namen *Lykurgos* ebensowohl für die ganze Tetralogie. Für die Prometheus-Komposition des Aeschylus ist kein zusammenfassender Titel überliefert, wohl aber für die einzelnen Stücke derselben der Name *Prometheus*, jedesmal mit einem besondern Prädikat für das besondere Stück: gar wohl mag das Ganze einfach *Prometheus* geheißen haben. Zum *Aias* des Sophokles sagt der Vorbericht, man überschreibe ihn „*Aias Geihschwinger*,“ *Dikäarchos* gebe ihm die Überschrift „*Aias' Tod*,“ in den Aufführungsverzeichnissen aber heiße er einfach „*Aias*.“ Der Vorbericht zum *Oedipus* des Sophokles sagt: „gemeinhin werde derselbe witzig „*König*“ *Oedipus* überschrieben, weil er aus allen Gedichten des Sophokles hervorrage, trotzdem er von Philokles besiegt worden, wie *Dikäarch* angebe.“ Hiernach scheint es, dieser unterscheidende Titel rührte, wie jener „*Aias Tod*“ von *Dikäarchos* her, und wenigstens lässt ihn diese Erklärung nicht von Sophokles selbst herleiten. „*Etliche* — führt der Vorbericht fort — überschreiben ihn „*der Frühere*“ wegen der Zeiten der Aufführung und weil seine Handlung der Handlung des *Oedipus* in *Kolonos* vorhergeht,“ folglich war auch dies nicht der Titel, den Sophokles ihm gegeben. Denn — die angebliche getrennte Zeit der Aufführungen vorausgesetzt —: welcher Dichter wird ein Drama aus dem Grunde, weil er 24 Jahre später ein zweites von gleichem Namen dichtet, mit der Bezeichnung des Früheren geben, sei es als Prophet seiner späten Alterstätigkeit, sei es mit Rücksicht auf den bloßen Vorsatz, die Handlung fortzusetzen? — Sind also diese unterscheidenden Titelformen nachmals gemacht, so wird nur „*Oedipus*“ der alte Titel für das Ganze der beiden *Oedipe* und der *Antigone* gewesen sein, welches zum tragischen Mittelpunkt den Erbfluch des *Oedipus* hat und von erkennbar gleichzeitiger Entstehung ist. Dieser einfache Gesamttitle *Oedipus* ist um so wahrscheinlicher, weil sich in der Folgezeit an die Notiz von der (Wieder-) Aufführung des *Oedipus* auf *Kolonos* durch den Enkel der Irrthum geknüpft hat, das letztere Stück sei das späteste von Sophokles gewesen,

<sup>10)</sup> Schol. Theolit. 10, 8: *Αρτοραχος εν ιπομηνιαι τι Αικονιγον Αλοχύλου.*

ungeachtet sich von der Oedipusaufführung des Sopholles selbst die Angabe erhalten hatte, aus der man ja entnahm, daß er damit dem Philokles unterlegen war. Nannte aber diese Angabe nur schlechtweg den „Oedipus,“ so konnte man sie irrig auf den König Oedipus allein beziehen und diesen den früheren betiteln. In der Natur der Sache liegt es, daß mehrfach solche Gleichheit und Verwechslung von Gesammttiteln und Sondertiteln vorkommen konnte.

In den Fröschen des Aristophanes (1021) beruft sich Aeschylus auf sein Drama „Die Sieben vor Theben“ und dann (1026) auf seine Aufführung der „Perse,“ und ein Scholion bemerkt dazu: die „Perse“ sind früher gegeben als die „Sieben.“ Aus dieser Aufführungsweise würden, da wir beide als einzelne Tragödien überkommen haben, die Gelehrten schließen, sie seien nur als solche gedichtet und aufgeführt worden, hätten wir nicht in handschriftlichen Vorberichten für das eine sowohl als andere die Nennung der Dramen, mit welchen sie in tetralogischem Zusammenhang gedichtet und aufgeführt worden.

Bei den Tetralogien, die nicht durch Fabelzusammenhang verknüpft waren, ist ein gemeinsamer Titel weder zu irgend einem der im Gedächtnis erhaltenen Beispiele überliefert, noch vorauszusehen nötig. Rücksichtlich der Handlung mußte hier jedenfalls die einzelne Tragödie sich für sich schließen und bot einer Berufung auf sie um so weniger Anlaß, die mit ihr zusammen aufgeführten Stücke mitzuerwähnen. Solche Tragödien konnten ihrer Natur nach leicht und selbst solche einer Fabeltrilogie konnten, je nach der Größe ihrer Sonderwirkung, wohl auch für sich betrachtet, für sich herausgegeben, beliebt und verbreitet werden. Hatte sich die Nachricht von dem Siege der Tetralogie erhalten, in welcher eine solche beliebte Tragödie zuerst aufgeführt worden, so ist es nicht befremdlich, daß Zeit und Sieg bei ihren Abschriften angemerkt wurden ohne Hinzufügung der einst in der siegreichen Aufführung mitbegriffenen Stücke.

So sind Angaben, wie daß „Euripides mit seinem Hippolytos unter dem Archon Epameinon der Erste gewesen, Iophon der Zweite, Ion der Dritte,“ wie daß „Sopholles mit seinem Philoklet unter dem Archon Glaukippos der Erste gewesen,“ eben blos verkürzte Ueberbleibsel aus den alten Aufführungsverzeichnungen. Ueber Wen Sopholles mit dem Philoklet die erste Stelle davongetragen, wird hier nicht gesagt, obgleich sich versteht, daß er zwei Andere überwand. Dort zum Hippolyt werden zwar Diese, die zwei von Euripides Besiegten, mit Namen genannt, nicht aber ihre Dramen, mit welchen sie nachstanden, angegeben. So wenig beim Philoklet der siegende Sopholles darum ohne Gegenwettkämpfer

oder beim Hippolyt die von Euripides besiegt Dichter darum ohne Stücke waren, weil die Namen dieser und jener in dem einen und dem andern Vorbericht nicht stehen, so wenig waren Philoktet oder Hippolyt bei der Aufführung deswegen ohne Nebenstücke, weil auch von diesen die Vorbemerkungen schweigen. Eine solche

## 7. Vereinzung der Tragödien und der Nachrichten darüber mußte in der Fortpflanzung der Literatur notwendig eintreten.

Ausreichend und lückenlos sind die ursprünglichen Didaskalien, die inschriftlichen Aufführungsverzeichnisse nicht gewesen; sonst hätten nicht die älteren Gelehrten nacheinander und gegeneinander darüber geschrieben, und man hätte nicht für einzelne didaskalische Angaben einzelne Gewährsmänner, wie Aristoteles, Dikäarch u. a. citirt, wenn eine vollständig zusammengebrachte Abschrift der Urkunden selbst vorgelegen hätte und nicht im Gegentheil ein Kallimachos seine Literatur-Daten-Tafel, seinen Pinax, und Nachfolgende ihre Verbesserungsversuche des Letzteren aus verschiedenen mittelbaren Quellen und aus Schlüssen nach Möglichkeit zu ergänzen gefördert gewesen wären.

Auch die attischen Manuskripte der Tragiker, die in die Bibliothek zu Alexandria übergingen, waren nicht vollständig und nicht durchgängig kritisch gesichert. Sonst hätten sich nicht differirende Zahlangaben über die Summe ihrer Stücke erhalten, wären nicht (n. d. handschriftl. Leb. des Aesch.) fünf Dramen des Aeschylus zweifelhaft Ursprungs oder Inhalts genannt worden, hätte nicht Eratosthenes (Schol. Frösche 1028) eine Überarbeitung der „Perse“, die Aeschylus gemacht haben möge, vermuthet, wäre keine Unsicherheit darüber möglich gewesen, ob der Rhesos (s. d. handschriftl. Vorber.) von Euripides oder aus der Schule des Sophokles, ob der Peirithoos (Athenä. XI. p. 496 b) von Kritias oder Euripides sei. Wenn Aristophanes von Byzanz zur Nennung des Satyrspiels der Medea-Didaskalie angemerkt hat: „Ist nicht erhalten,“ so dürfte die Bemerkung im handschriftlichen Leben des Euripides, daß er 92 Stücke geschrieben, erhalten aber nur einige siebzig seien, gleichfalls bereits von alter Hand herrühren. Und wenn der Aristarcheos Didymos mißfällige Verse im Euripides (Schol. Med. 355, 379 u. a.) für Schauspieler-Zuthaten aus inneren Gründen erklärt, statt sich für ihre Unechtheit auf das Tragiker-Manuskript des attischen Staates, die Grundlage der alexandrinischen Textbehandlung, einfach zu berufen, muß auch dieses Manuskript nicht unbestritten trefflich gewesen sein. (Vgl. auch Schol. Aristoph. Fr. 704. 1302 [1280]. 1385 [1357]).

So genau und umfassend war die urkundliche Ueberlieferung nicht, um all die Hunderte von Tragödien nach den Verbindungen bei ihrer ursprünglichen Aufführung zusammenzustellen.

So gewiß diese Zusammenstellung bei manchen derselben handschriftlich gegeben, bei manchen sicher zu erkennen und zu erneuen war, so gewiß war nicht möglich, sie allgemein durchzuführen.

Die Tragiker selbst hatten manchmal Stücke, die sie schon aufgeführt, überarbeitet und wieder zum Wettkampf gebracht (Berbericht z. Hippolyt. Schol. Frösch. 1447. 1026), sie also mit andern Stücken als bei der ersten Aufführung zusammengestellt. Ohne Zweifel machten auch die Söhne und Erben bei ihren Wiederaufführungen der alten Tragödien mehr als einmal neue Kombinationen und veränderte Gruppen (Didaskalie des Aristias im Florenzer Codex des Aeschylus.) Die Schauspieler sodann, als sie selbstständig die Festbühnen der Städte und Könige bedienten, banden sich bei den berühmten Tragödien, die sie in ihre Vorstellungen verwendeten, gewiß nicht an die ursprünglichen Gruppen und gaben eine Antigone, eine Elektra um der Rollen willen neben irgend welchen andern ihrer Virtuosität dienlichen Stücken. (Einl. in m. Uebers. der Antigone S. 70. Ann. 27 und S. 74. Vgl. auch Plutarch de glor. Ath. c. 8.) Auf diesem ganzen Wege mußten verschiedenartige Einlegungen einer und derselben Tragödie in Didaskalien, Handschriften und Umschriften und zugleich die Gewöhnung entstehen und zunehmen, über die Gruppierung der Dramen als manchfaltig wandelbar wegzusehen und die Tragödien vereinzelt aufzusaffen und festzuhalten. Als im zweiten und dritten Jahrhundert nach Sophokles Tod die Gesamtwerke der Dichter für die großen Bibliotheken zusammengebracht und allmälig gesichtet, geordnet, kritisch behandelt wurden, waren weder alle Tragödien so, wie sie in den ursprünglichen Tetralogien gestanden, unverändert aufzuhalten, noch alle stattgefundenen Tetralogien für die Erinnerung bewahrt. Die 113 Stücke des Sophokles, die Aristophanes von Byzanz als echt aus Hundert und dreifigen schied, alle nach Tetralogien ordnen zu wollen, würde mehrfachen Schwierigkeiten und streitigen Ansichten unterlegen haben. Schon von Anfang hatte sich wohl für die Zusammenstellung des Gesamtwerkes als das Väzlichste und dem Bibliothekgebrauch Dienlichste die alphabetische Ordnung nach den Anfangsbuchstaben der Dramentitel, empfohlen; wie sich für Aeschylus ein solches alphabetisches Dramen-Verzeichniß, das die zusammengehörigen auseinanderstreut, bis in unsere Handschriften erhalten hat; und wie im Bericht zum Alias des Sophokles vier Dramen von ihm, als dem troischen

Fabelkreis, wie der *Aias*, angehörig, in alphabetischer Ordnung angeführt werden.

Diese Art von Sammlung und Anordnung ließ also die Tragödien rücksichtlich ihrer dramatischen Gruppen vereinzelt. Gleichwohl bewahrten die Alexandriner das Gedächtniß der ursprünglichen Tetralogieen, so weit sie es hatten, in ihren Didaskalienbüchern und Erklärungsschriften, aus welchen solche Angaben, zum Theil mit Nennung dieser berühmten Literaturlehrer, in unsere verkürzten Dramatiker-Scholien geflossen sind. Auch daß sie Ausgaben einzelner Tetralogieen machten, läßt der Commentar des Aristarch zum *Lykurgos* des *Aeschylus* und mittelbar der Umstand schließen, daß von den nur sieben auf uns gekommenen Tragödien des *Aeschylus* doch drei die einer Tetralogie sind. Allein der Literaturschatz im Ganzen, den diese Gelehrten zu umfassen und wissenschaftlich zu behandeln und sich für diese Behandlung die ganze Methodik erst zu bilden hatten, war ungeheuer, und gegen die Größe dieser Aufgabe war die Blüthezeit dieser Schule zu kurz, als daß ihre Arbeiten überall hätten zum Abschluß gelangen können. Gewiß mußte auch in dem einen reichen Zweige der Tragikliteratur ihre Kritik und Hermeneutik vieles ungelöst und unausgearbeitet lassen.

Unter den römischen Kaisern wurden die griechischen Tragödien und die Ueberlieferungen von ihrer Kunst nach einseitig praktischen, rhetorischen, grammatischen, sophistischen Zwecken umgewürfelt, hin- und hergezogen, zerfetzt. Stofflich war noch viel Vorrrath und vielerlei Wissen davon erhalten, aber auseinandergerstreut und immer weniger nach den wahren Begriffen zusammengefaßt. Wie wenig die Kenntniß der Tragikerwerke, nicht bei der Menge der Gebildeten, sondern bei den Gelehrten selbst, eine übersichtliche und vertraute war, zeigen schon vom zweiten Jahrhundert nach Christus an durch die folgenden hindurch die in gnostischem und christlichem Sinne gefälschten und dem *Aeschylus*, *Sophokles*, *Euripides* zugeschriebenen Stellen, welche die nach der Weise ihrer Zeit recht literaturgelehrten Apologeten und Kirchenslehrer *Justinus Martyr*, *Clemens*, *Euseb*, *Theodoret* für echt nehmen und geben und hintereinander immer wieder als Beweismittel zuversichtlich brauchen und ihren byzantinischen Nachfolgern vermachen konnten. Unter Beiträgungen, die dem Verständniß der alten Kunst entfremden mußten und unter Zuständen der Gelehrten, die ihre Büchernutzung und Wissenserwerbung von Zufällen abhängig machen, mußten sich endlich im einzelnen Bearbeiter dergleichen Auffassungen, in welchen sich Gelehrtheit und Unwissenheit vereinigen, Autoschediasmen, wie das vorliegende bei *Suidas* erzeugen. Es enthält noch ein Wissen von der Tetralogie, als der alten Form des tragischen Wettkampfs der

Griechen, kennt aber die Tragödie des Sophokles schlechthin nur als einzelne, und folgert arglos, daß er jene alte Form abgestellt.

### 8. Das Autoschediasma ist von später Entstehung.

In einem Überblick, der die wesentlichsten Fortschritte hervorheben will, mit welchen die Tragödie zu ihrer Reife gekommen, bleibt von diesen Fortschritten die aristotelische Poetik (4, 13) dem Sophokles die Einführung des dritten Schauspielers und der perspektivischen Scenendekoration. Verhielte es sich richtig mit dem Fortschritt, den unsere Gelehrten, gestützt auf Suidas, dem Sophokles geben, daß er die tragische Totalität, die Aeschylus auf drei Stücke vertheilt, in einem abgeschlossen, so wäre dies viel nöthiger zu bemerken gewesen, als die Ausbildung der Dekoration. Wir lesen ferner bei Diogenes von Laerte (3, 56) in einer Stelle, deren Absicht gleichfalls ist, die Hauptveränderungen, in welchen die tragische Kunst sich entwickelte, herzuzählen: „Vor Alters war es in der Tragödie der Chor allein, der die Darstellung mache, hernach führte Thespis einen Schauspieler ein, der den Chor ablöste, dann Aeschylus den zweiten, Sophokles den dritten, wodurch die Tragödie ihre Vollendung erhielt.“ Also auch hier Nichts von der Zusammenziehung der tragischen Wirkung in die Grenzen eines Stücks. Noch der Rhetor Themistius aus dem vierten Jahrhundert nach Christus deutet (Or. 26 p. 316 D.), indem er für den stufenweisen Gang jeder Ausbildung die der Tragödie zum Beispiele nimmt, blos auf eben jene Steigerung im Anwenden der Schauspieler hin. Es findet sich eben so wenig eine Spur von dieser Neuerung des Sophokles, die den modernen Darstellern der griechischen Literatur so wichtig ist, in jenem „Leben des Sophokles“, welches mit Handschriften seiner Stücke sich erhalten hat. Dasselbe ist aus vorzüglichen Quellen abgeleitet, das beweist die Form einzelner Daten darin, und daß es für seine Angaben zweimal den Aristoxenos von Tarent, und außer Neanthes, Hieronymos, Satyros, den Aristophanes von Byzanz, den Pergamener Karystios, den Kallimacheer Iströs (diesen sechsmal) anführt. Es liegt ihm also die Tradition aus der besten alten Gelehrtenschule zu Grund. Da heißt es nun von unserm Dichter: „Er neuerte viel in den Aufführungen, erstlich stellte er ab, daß der Dichter selbst (wie das alte Sitte war) den Schauspieler mache; weil er eine schwache Stimme hatte; dann hob er die Chorsängerzahl von 12 auf 15, und brachte den dritten Schauspieler auf ... nach Satyros führte er auch den gebogenen Stab ein und nach Iströs die weißen Schuhe der Schauspieler und Choreuten.“ Die Nennung der letzteren geringfügigen Beiträge des Dichters zum Theaterapparat, und wiederum am Ende der

ganzen Notiz der Nachtrag aus Aristoxenos, daß Sophokles die phrygische Musik in der Weise der Dithyramben zuerst in die tragischen Gesänge eingeführt, zeigt hinlänglich, daß der Zusammensteller sich angelegen sein ließ, gerade was Sophokles geändert und aufgebracht, so viel er dessen bemerkte fand, beizubringen. Wäre es nun Thatsache gewesen, daß Sophokles die Einrichtung eines Wettkampfs von Einzeltragödien an einem der Dionysosfeste oder für die drei herkömmlichen Tragödien der Aufführung jedes tragischen Dichters die Aenderung aufgebracht, daß sie nicht, wie jene des Aeschylus, zusammen eine Dichtung, sondern drei verschiedene darstellten, so konnte eine solche Neuerung, ungleich bedeutender in sich, und einen ungleich größeren Einfluß auf die öffentlichen Beschlüsse voraussetzend, als alle die angeführten, unmöglich verschwiegen und übergangen sein in den vielen Schriften alter Schule über das attische Theater, über die Dichter-Geschichte, über die Besitzen, die Tragödien-Mythen, über die Tragiker, über Sophokles und mußte an zu vielen Orten erwähnt sein, um dem Absaffer dieser Lebensnotiz aus alter Schuletradition nicht bei einem der Vorgänger aufzustoßen, die selbst einer Tonart, die Sophokles eingeführt, einer Art Schuhe, eines Stabes nicht vergessen hatten. Die Ueberlieferung einer so erheblichen Sache müßte sich hier, müßte sich in einem jener Ueberblicke über die Entwicklung folge der attischen Tragödie vorfinden; sie konnte nicht in einem so gänzlich verdeckten Canal fortfließen, um für uns zuerst und allein bei Suidas zum Vorschein zu kommen. Auch von dieser Seite ist also die Angabe bei Suidas verdächtig, keine Ueberlieferung zu sein, sondern eine späte falsche Vorstellung. Der Lexikograph selbst wird sie freilich nicht gemacht haben; er trug nur zusammen. Soll sie aber, obschon die Ueberlieferung von fortwährender Tetralogieaufführung in und über Sophokles' Zeit hinaus ihr so entschieden widerspricht, doch in irgend einer Weise gelten, weil sie bei Suidas steht, so bedarf es der Voraussetzung, Suidas habe nur gute alte Quellen, keine trüben aus später und verkommen Schule vor sich gehabt. Als ob er nicht eben so wohl schlechte Scholien als gute aufgenommen hätte! Lesen wir doch bei ihm in dem Artikel *Tetralogie* in der Stelle aus Diogenes von Laerte die falsche Erklärung aus der Bierzahl angeblicher Aufführungs-Feste, diese Erklärung, die anerkanntermaßen in Diogenes eine eingeschobene schlechte Randglosse und in sich eben auch nichts anderes als das Autoschediasma eines Halbgelehrten ist. Wenn bei Suidas der Tragiker Phrynicos Erfinder des (trochäischen) Tetrameters, der Komiker Aristophanes Erfinder des (iambischkatalektischen) und (anapästischkatalektischen) Oktameters, der Tragiker Aeschylus Bruder des Seehelden Almeinias, der Tragiker

Karkinos Verfasser eines Drama's „Die Mäuse“ genannt wird — was sind diese und so viele ähnliche Notizen des Lexikographen als schwache Deutungen und irrite Kombinationen epigonischer Scholia, die er abschrieb? — Autorität eben so wenig als Geschichte und Ueberlieferung stützen den Irrthum von der Abschaffung der Tetralogie durch Sopholles. Dieser anderthalb Jahrtausende nach Sopholles zuerst gefundene Irrthum ist die einzige Grundlage von der Annahme der Philologen, Sopholles habe die Tragödien, die zu einer Bewerbung gehörten, von einander unabhängig gemacht. Diese, wie wir oben sahen, nur gewaltsame Auslegung der Worte bei Suidas ist in sich eben so unhistorisch. Denn

## 9. der ganze Begriff unserer Gelehrten von der Tetralogie steht im Widerspruch mit der alten Ueberlieferung.

Da die Notizen von tragischer Tetralogie überhaupt und von bestimmten Tetralogien sich in unserem Trümmerhaufen klassischer Literatur blos in wenigen wortkargen und zerstreuten Sätzen erhalten hatten, wo von etliche wichtige erst in neuerer Zeit entdeckt wurden, waren sie von den Philologen meist nur beiher aufgesetzt und unmerklich bereits in einerseitiger Weise ausgebildet, als sie dieselben näher anzuwenden begannen. Genelli (Theater zu Athen S. 20 ff.) stellte die Ansicht auf, „nur Aeschylus habe das höchste Ziel der attischen Tragödie darin erfaßt und beständig verfolgt, daß er von den vier aufzuführenden Stücken die drei Tragödien in Bezug aufeinander gestellt, als so viel Akte derselben dramatischen Verkettung, um auch in dieser Hinsicht die größte Vollständigkeit und Einheit zu gewinnen. Die Aufgabe der vier Stücke sei Tetralogie genannt worden, die drei Tragödien insofern sie zusammen ein Ganzes bildeten, Trilogie. Gleich der nächste Nachfolger des Aeschylus habe die Idee der Trilogie wieder verlassen.“ Wesentlich dieselbe Vorstellung herrscht bei dem ausgezeichneten Gelehrten, der sich zuerst am ausführlichsten bestrebte, die trilogische Komposition des Aeschylus gelten zu machen. Auch Welcker betrachtet Trilogie als alten technischen Namen für die Kompositionseinheit (Die aesc. Tril. S. 500), während der Name Tetralogie erst unter den Gelehrten zum Gebrauche der didaskalischen Verzeichnisse aufgekommen sein möchte, wenigstens erst seitdem die tragischen Dichter drei ganz verschiedene Tragödien statt einer Trilogie mit einem Satyrspiel zusammen aufführten (dasselbst S. 502). Er empfiehlt (S. 505) den Ausdruck Tetralogie für die Zusammenstellung verschiedenartiger Stücke, den Trilogie nur von den aescylistischen Tragödien zu gebrauchen. Denn er nimmt ebenfalls an, Aeschylus habe

die Trilogie aufgebracht, Sophokles aufgegeben (Das. S. 497 f. 508 f.). Dieselbe Ansicht ist festgehalten in dem Werk: „Die griechischen Tragödien“ (I. S. 27. 83 u. m.).

Nichts von dem allen beruht auf alten Zeugnissen.

Keine Quellschrift sagt, daß Aeschylus die Trilogie erfunden; eben so wenig, als irgendwo steht, er habe die Tetralogie aufgebracht. Niemand berichtet, daß Sophokles anstatt der Trilogie drei unzusammenhängende Tragödien eingeführt. Selbst die falsche Angabe bei Suidas läßt ihn nicht drei selbstständige Tragödien, sondern einen Wettkampf von einzelnen Dramen an die Stelle nicht der Trilogie, sondern der Tetralogie setzen. Nirgend giebt ein Alter die Genelli-Welcker'sche Unterscheidung von Trilogie und Tetralogie an die Hand. Das Scholion zu Aristophanes Frohschen 1155 sagt: „In den Aufführungsverzeichnissen steht die Oresteia als die Tetralogie Agamemnon, Choeporen, Eumeniden, Satyrspiel Proteus. Aristarch und Apollonios nennen sie Trilogie, abgesehen vom Satyrspiel.“ Es versteht sich, daß man in jeder Tetralogie die drei Tragödien, wegen der Gleichartigkeit ihrer organischen Darstellungsmittel, als Ganzes im engern Sinn betrachten könnte; wogegen das Satyrspiel, wegen seiner Variation des tragischen Stils und seines burlesken Bestandtheils immer ein unterscheidbares Koda blieb, auch wenn es der Handlung oder dem Sinne der Tragödien sich merklich anschloß. Sprach man nun von den drei Tragödien als einem Ganzen, so nannte man's Trilogie. Sagte man aber, daß Satyrspiel mitbegreifend, Tetralogie, so bezeichnete man damit völlig in derselben Weise die vier Stücke als ein Ganzes. Nur das Zahlwort ist verschieden in den beiden Ausdrücken, das Gegenstandswort *Logos* (Redehandlung) und die Form der Verbindung in ein Wort ist beidemal dieselbe, und diese Zusammenziehung des Zahlworts mit dem Gegenstandswort in eines drückt immer nur das aus, daß sie zusammengehören, nie das Gegenentheil. Wie man mit *Tri-Sophia* drei Büschel bezeichnet, die ein Ganzes bilden, so mit *Tetra-Podia*, *Tetra-Oria*, *Tetra-Komia* vier wesentlich verbundene Füße, ein Gespann aus Bieren, vier Dörfer insofern sie ein Ganzes machen. Tetralogie kann eben sowenig eine Bierheit nicht zusammengehöriger Logoi ausdrücken als Trilogie eine nur zufällige Dreiheit. Da nun zu den tragischen Aufführungen immer vier Stücke gehörten, so kommt gerade zur Bezeichnung des Zusammenhangs attischer Dramen der Ausdruck Trilogie weiter nicht, aber der Tetralogie mehrfach vor. Gleichwie die Oresteia werden *Lykurgia* und *Pandionis* Tetralogien genannt, um auszudrücken, daß ihre vier Dramen ein poetisches Ganzes bildeten; wie dies Letztere bei denjenigen dieser Beispiele,

beren einzelne Dramen uns angegeben werden, auch objektiv vorliegt. Denn bei der *Oresteia* und bei der *Lykurgia* führen nicht nur die Tragödien eine und dieselbe Fabel aus, sondern auch die Satyrspiele beider schließen mit ihrer Fabel und deren Anwendung sich jener der Tragödien an. Von dem Satyrspiel der *Oresteia*, dem *Proteus*, beweisen dies die Bruchstücke und ihre Beziehung auf bestimmte Motive der voraufgegangenen Tragödien<sup>10</sup>); bei der *Lykurgia* bestätigt dasselbe schon der Name ihres Satyrspiels „*Lykurgos*,“ nicht minder die Fragmente. Auch in der Didaskalie der Sieben vor Theben von Aeschylus ist das Satyrspiel *Sphinx* aus einem und demselben Fabelkreise mit den drei Tragödien. Und wie jene speciellen Gesamtnamen für Tragödiengruppen keineswegs von Aeschylus allein, sondern eine *Lykurgia* auch von Polyphradmon, die Pandionis von Philokles, die Oedipodie von Meléotos vorkommen, so wird auch der Gattungename Tetralogie für tragische Kompositionen mit nichts auf Aeschylus beschränkt, sondern schlechthin für die Aufführungsweise der alten tragischen Bühne gebraucht. Noch von Platon wird (s. oben) die ernstliche Absicht, als Tragiker aufzutreten, so ausgedrückt: „Er arbeitete wirklich eine Tetralogie.“ Und ganz allgemein sagt Diogenes (3, 56) von den attischen Tragikern überhaupt, „sie wettkämpften mit vier Dramen, wovon das vierte ein Satyrspiel war, und die vier Dramen wurden Tetralogie genannt.“ Daß es aber zweierlei Tetralogien gegeben, nämlich neben solchen, deren Dramen unter sich verbunden waren, andere, deren Stücke unter sich in keinem Zusammenhang gestanden, das steht nirgends geschrieben, als bei den modernen Gelehrten. Ein altes Zeugniß für die zusammenhanglose Tetralogie existirt nicht.

Aber — wendet man mir ein — es werden uns doch von etlichen Aufführungen des Euripides und von einer des Xenokles die einzelnen Dramen genannt, und die haben lauter verschiedene Fabeln. Hier sind also Tetralogien ohne Zusammenhang. Und warum sollte nicht schon Sophokles damit den Anfang gemacht haben und die Angabe bei Suidas eben dieses, wenn auch in halbmissverständlichem Ausdruck enthalten? —

Dies ist die herrschende Ansicht unter den Philologen. Sie ruht, da nicht einmal die Stelle des Suidas (wie genugsam gezeigt) dieses aussagt, auf keinem Zeugniß, aber auf zwei willkürlichen Voraussetzungen.

Die erste dieser Voraussetzungen ist, daß Dramen, die nicht ihrer Fabel nach zusammenhängen, überhaupt nicht in Bezug aufeinander stehen, keine poetische Gruppe machen können, die andere, daß solche

<sup>10</sup>) Schöll, Beiträge zur Kennn. d. trag. P. d. Gr. S. 14 f.

Gruppen von Dramen, die keinen Fabelzusammenhang hatten, Sophokles zuerst gemacht. Das Letztere — um bei diesem anzufangen — ist historisch falsch.

Bier Jahre vor dem ersten Auftritt des Sophokles führte Aeschylus (s. d. Vorbericht zu Aesch. Persern) die Tragödien *Phineus*, *Perseus*, *Glaucus* und ein Satyrspiel *Prometheus* auf, Dramen von ganz getrennten Fabel- und Handlungskreisen. Ein Jahr nach dem ersten Auftritt des Sophokles gab Aristias, der Sohn des alten Tragikers Bratinas, zusammen mit einer Tragödie, von deren Titel unsere handschriftliche Notiz nur die Spur des letzten Buchstabens hat, eine mit dem Titel *Perseus* und eine dritte *Tantalos*, nebst einem Satyrspiel seines Vaters „die Ringer“<sup>12</sup>). Perseus und Tantalos sind in der Fabel von einander getrennt, so daß auch die verwischte erste Tragödie kein Fabel-Ganzes mit ihnen gebildet haben kann. Also war Sophokles noch nicht aufgetreten, als Aeschylus — und war kaum aufgetreten, als Aristias bereits Tetralogien gaben, die keinen epischen Zusammenhang hatten. Die Einführung solcher der Fabel nach nicht verketteter Dramen-Gruppen kann somit nicht dem Sophokles zugeschrieben werden.

Schon von Aristias wird wohl Niemand wahrscheinlich finden, daß er die genannte Dramen-Gruppe ohne gemeinsame Fabel als Nachahmer einer Neuerung von Sophokles verfaßt habe, da Sophokles erst vor einem Jahre seinen Anfang als Tragiker gemacht hatte, Aristias aber älter und Sohn und Verusserbe eines berühmten Tragikers war, dessen Styl er um so wahrscheinlicher fortführte, als er in derselben Didaskalie das Satyrspiel unmittelbar von ihm nahm. Das fünf Jahr ältere Beispiel von Aeschylus hebt aber jeden Zweifel.

Von dieser Perserdidaskalie des Aeschylus hat Welcker wahrscheinlich gemacht, daß sie einen ideellen Zusammenhang hatte. Das lassen wir noch bei Seite. Was man vermuthen kann, davon nachher. Jetzt haben wir es mit den objektiven Zeugnissen zu thun. Man stützt die Annahme von unzusammenhängenden Tetralogien seit Sophokles darauf, daß von seinen Zeitgenossen Tetralogien, die nicht eine Fabel ausführen, angegeben sind. Dies ist, wie bei jener des Aristias aus Sophokles' Anfangszeit, auch bei der Perserdidaskalie des Aeschylus vier Jahre vor Sophokles' Anfang entschieden der Fall. Das Datiren dieser Form von Sophokles her widerspricht also der Ueberlieferung.

<sup>12</sup>) Aeschyl. Cod. Medic. plut. 37, 9 Fol. 169.

Es ist auch kein Grund vorhanden zu der Annahme, Aeschylus habe blos dies einmal eine Dramengruppe ohne Fabeleinheit verfaßt. Eine Aussage, daß er meistens Fabeltetralogien gedichtet, liegt keineswegs vor. Wir haben blos die Ueberlieferung von vier solchen. Die andern sind Konjekturen. Sie haben keine weitere äußere Grundlage, als daß Titel, die auf successive Parthieen einer epischen Fabel können bezogen werden, sich aus dem alphabetischen Verzeichniß der äschylischen Dramen herausgreifen und die wenigen Bruchstücke sich solchen Voraussetzungen aneignen lassen. Nachdem Welcker auf solchem Wege (die Perseridas-Kalie ohne gemeinsame Fabel, und die bezeugten Fabeltetralogien abgerechnet) 16 äschylische Dramengruppen von je einer Fabel aufgefaßt hatte, blieben ihm (Die äschyl. Tril. S. 542 f.) über 20 einzelne Titel übrig, die er nicht in solche Verbindungen bringen konnte oder möchte. „Die meisten, sagt er (S. 582), stehen nicht blos einzeln da, sondern enthielten auch Stoffe, deren trilogische Behandlung in sich oder auch in Verbindung mit andern wir nicht vermuthen, zum Theil kaum als möglich begreifen können.“ Hiermit ist entschieden anerkannt, daß das Material so, wie es vorliegt, keine Nöthigung und Berechtigung begründet, östere Gruppirungen von nicht episch verbundenen Dramen dem Aeschylus abzusprechen. Bringt man außerdem in Anschlag, daß mehrere der vermuteten Gruppen einer Fabel wegen unentschiedener Bedeutung der darauf bezogenen Titel und Dürftigkeit der Ueberbleibsel nothwendig nur sehr schwache Unhaltspunkte haben, so muß man der Möglichkeit von Tetralogien des Aeschylus, die nicht eine Fabel ausführten, noch einen größeren Spielraum lassen als ihr Welcker ausdrücklich zugestanden.

Das also, was überliefert vorliegt, stellt keinen Formunterschied der Dramen-Gruppirung des Aeschylus und seiner Nachfolger dar. Bei den Nachfolgern kommen Tetralogien ohne Fabelverkettung vor, bei Aeschylus, wie bei seinem Zeitgenossen Aristias, auch. Von Aeschylus kommen Fabeltetralogien vor, von den Späteren (Philokles, Melétoß) auch. Daß diese späteren Beispiele blos vereinzelte Nachahmungen der veralteten Form des Aeschylus gewesen, wird uns nirgends bemerkt. Sie gleichwohl so anzusehen, darum, weil uns aus dieser späteren Zeit eben nur diese paar Beispiele überliefert sind, ist sehr willkürlich Angesichts der Spärlichkeit und Lückhaftigkeit in der ganzen Klasse dieser Ueberlieferungen. Die geringe Zahl der dem Titel nach überlieferten Fabeltetralogien aus der Zeit nach Aeschylus — wie kann man sie für etwas anderes als blosen Nachrichtenmangel halten, nachdem von Aeschylus, dessen Stücke auf 90 angegeben werden, blos

vier Tetralogien mit den Titeln ihrer Stücke uns gelegentlich angeführt, von Sophokles, dem 113 Stücke zuerkannt wurden, keine einzige seiner Tetralogien, weder eine Gruppe von einer Fabel, noch eine von Dramen verschiedener Fabel uns genannt, von Euripides, dessen Dramen über 70 oder über 90 gewesen sein sollen, eben auch nicht mehr als drei Tetralogien nach den Stücken, die sie enthielten, und von einer, die nach seinem Tode der jüngere Euripides gab, die drei Tragödien uns namhaft gemacht sind.

Das Mehr oder Weniger der Formklasse darf nicht bestimmt werden nach dem Mehr oder Weniger ihrer Erscheinung in so kargen Literatur-Ueberresten; hier um so minder, als die alphabetische Anordnung der Dramen-Titel-Verzeichnisse, die, wie oben erinnert, wahrscheinlich in der ersten Blüthe der Gelehrsamkeit schon eintrat, auch der auf uns gekommenen literaturgeschichtlichen Schul-Verlassenschaft der Alten vornehmlich zu Grunde liegt. Sie findet sich bei Suidas beobachtet in der Nennung der Tragödien von Philokles, Kleophon, Diogenes, Apollodoros, Lykophron, und sichtlich hat er im Artikel Phrynicos, Timesitheos u. a. gleichfalls eine alphabetische Folge von Titeln vor sich gehabt, welcher, unvollständig, wie sie war, einzelne aberwärts gefundene Titel-Erwähnungen unordentlich vor- oder zwischengeschoben sind; wie dies Letztere auch an der Titel-Reihe für die Komiker Stratias und Philyllios bei Suidas zu bemerken ist, während in seinen Artikeln: Aristophanes, Krates, Platon, Sannyrion, Kephisodoros, Phermos die angeführten Komödientitel alle nach dem Alphabet stehen. In dieser Sitte literatur-historischer Zusammenfassung sind die Didaskalien der Tragiker, die Aufzeichnungen jener Gruppen, in welchen ursprünglich ihre Dramen beisammenstanden, untergegangen. Weder ersichtlich ist daher, noch bündig erschlossen, daß Fabeltetralogien in der ältern Zeit, solche aber ohne Fabelverkettung in der späteren gewöhnlich gewesen; fest steht nur, daß beide Arten von Gruppen vor Sophokles und nach Sophokles vorkamen, und daß daher nicht die eine derselben eine Neuerung von Sophokles gewesen sein kann.

Die unrichtige Unterscheidung einer älteren, durch die Gesamtfabel zusammenhängenden und einer späteren, nicht zusammenhängenden Tetralogie floß mit aus der Annahme, daß die Fabeltetralogie dem Aeschylus als ihrem Erfinder besonders eigen gewesen. Die Ueberlieferung bestätigt dies Letztere eben so wenig.

Dieselbe handschriftlich erhaltene Didaskalie zu den Sieben des Aeschylus, worin des Aristias Dramengruppe ohne Fabelverkettung uns genannt wird, verzeichnet als den dritten Tragiker dieses Wettkampfes den

Sohn des Phrynicos „Polyphradmon mit der Tetralogie Lykurgia.“

Da Polyphradmon die Kunst seines Vaters fortsetzte, welcher des Aeschylus Vorgänger war, so ist kein Grund seine Fabeltetralogie für Nachahmung einer von Aeschylus aufgebrachten Kunstform zu halten. Es sind uns von den Tragödien, die Phrynicos aufgeführt, die Titel der wenigsten erhalten; gleichwohl finden sich darunter zweimal mehrfache Titel für eine und dieselbe Fabel; einmal nämlich die Aegyptioi und die Danaiden, dann die Phönikerinnen, Perse und Thronbeisitzer. Die Aegyptioi und die Danaiden machen bei Aeschylus mit den vorangehenden „Schutzlebenden,“ welches ebenfalls die Danaiden sind, die dramatische Komposition einer Fabel. Die Phönikerinnen des Phrynicos hatten bezeugtermaßen den Hellenensieg über Xerxes zum Gegenstande, wie des Aeschylus vier Jahre später gegebene Perse. Dass in dieser Darstellung von Phrynicos „Thronbeisitzer“ auftraten, ist ebenfalls bezeugt. Es können daher seine daneben angeführten „Perse“ gar wohl Titel eines andern mit den Phönikerinnen und Thronbeisitzern zu einer Komposition gehörigen Stücks sein<sup>13)</sup>. Diese Titelmehrzahl für eine Handlung bei Phrynicos, und dass wir seinen Sohn eine Fabeltetralogie neben Aeschylus aufführen sehen, spricht gegen die Annahme, dass diese Kompositionenform dem Aeschylus auszeichnend eigen gewesen.

Kein altes Zeugniß sagt, dass Aeschylus die Fabeltetralogie erfunden. Das handschriftliche Leben des Aeschylus und die Stellen Verschiedener, welche anführen, was er für die tragische Kunst gethan, weisen hin auf bestimmte innere und äußere Mittel als seine Erfindung, nicht aber auf die Dramenverkettung. Und wo sonst die Alten Dessen gedenken, was ihn unterscheidet, nennen sie seinen imposanten Styl, seine großartige Phantasie, die Macht seines Pathos und die erhabene Sprache, keiner die Erfindung der Tragödien-Verknüpfung.

Dies, und die rückführende Spur von Polyphradmon auf Phrynicos, stellt die Annahme, dass dem Aeschylus die Fabeltetralogie vorzugsweise angehöre, als unberechtigt dar. Näher dem Urkundlichen bleibt die Auffassung, dass die Tetralogie, sowohl die mit Fabelverkettung, als die mit verschiedenen Fabeln, sich durch die ganze Geschichte der attischen Tragik erstreckt.

Wie der Zeit-Unterschied, durch welchen unsere Gelehrten die eine und die andere Tetralogienform auseinanderhalten wollen, ist auch ihre

<sup>13)</sup> Suidas o. Phrynicos. Vorbericht zu Aeschylus' Persern. Welcker, Die griechischen Tragödien. I. S. 19. 25 ff.

Unterscheidung der Art beider im Widerspruch mit der Ueberlieferung. Sie nehmen die spätere Tetralogie, wo sie verschiedene Fabeln enthält, für schlechthin unverbunden; hingegen

## 10. die Ueberlieferung kennt nur in sich zusammenhängende Tetralogieen.

An sich oder dem Wort nach kann Tetralogia, wie schon erinnert, nur vier verbundene Logoi bedeuten. Wenn es indeß richtig wäre, daß verbundene Stücke aufzuführen die ältere, unverbundene die spätere Sitte der attischen Tragiker gewesen, so ließe sich begreifen, daß der herkömmliche Name für das Ganze jeder Aufführung eines Tragikers auch dann noch gebräuchlich geblieben, als er nach der Wortbedeutung nicht mehr bezeichnend gewesen; etwa wie die Berliner Montagsgesellschaft auch dann noch so genannt wurde, als sie am Mittwoch zusammenkam. Da aber Dramenverfertigungen auch noch bei den späteren und durch die Fabel nicht verknüpfte schen bei den früheren Tragikern vorkommen, ist diese Erklärung nicht anwendbar und läßt der technische Name schließen, daß überhaupt verbundene gewöhnlich und auch die nicht durch die Fabel verknüpften in eine Sinnbeziehung aufeinander gebracht waren. Die äußerliche Verbindung in einer und derselben Aufführung, wenn übrigens die Stücke selbst in gar keinem Bezug unter einander gestanden, möchte schwerlich den Namen Tetralogie rechtfertigen. Wenn ein Bildhauer zwei Einzelstatuen mit einander und neben einander ausstellt, wird sie darum niemand eine Gruppe nennen. So drückt aber eben bei Tetralogia die Zusammensetzung der vier Darstellungen in ein Wort die Absicht aus, sie wesentlich als eine Darstellung in vier Hauptbestandtheilen zu bezeichnen. Die „Tetralogieen“ des Redelehrers Antiphon sind jedesmal vier Reden eines Prozesses: Klage, Vertheidigung, erneute Klage durch Widerlegung der Vertheidigung und erneute Vertheidigung durch Entkräftigung der Widerlegung. Sie haben alle vier ein gemeinsames Thema, in dessen entgegengesetzter Darstellung sie sich aufeinander beziehen. Ein gemeinsames Thema, es möchte nun eine durchgehende Fabel sein oder eine andere Kategorie, in der sie sich aufeinander bezogen, haben die tragischen Tetralogieen ebenfalls gehabt.

Nachdem bei Diogenes von Laerte die Vollendung der Tragödie durch Sophokles vermöge seiner Hinzufügung des dritten Schauspielers zum ersten von Thespis und zweiten von Aeschylus eingeführten, in Vergleichung gestellt ist mit dem Abschluß der Philosophie, die vermöge der Hinzufügung der Dialektik zur älteren physischen und zur sokratisch-

ethischen Philosophie durch Platon vollendet worden, führt er (als weitere Aehnlichkeit des Philosophen mit dem Tragiker) an: „Thrasyllos sagt, daß er auch seine Dialoge nach der Weise der Tragiker-Tetralogie herausgegeben; wie diese mit vier Dramen wettkämpften, die man Tetralogie nannte.“ . . . „Als erste Tetralogie des Platon bestimmt er nun die von dem gemeinsamen Thema, daß sie darzuthun bezweckt, wie das Leben des Philosophen beschaffen sein müsse u. s. w.“<sup>14)</sup>.

Boeckh's Erinnerung, daß die Verknüpfung der Platonischen Dialoge in Tetralogien nicht von Platon selbst, sondern von Thrasyllos hergerührt, während Aristophanes von Byzanz sie nach Trilogien verknüpfte (Diog. 3, 61), Thrasyll aber auch die Bücher des Demokrit tetralogisch ordnete (Das. 9, 45 E.), ist gewiß ganz richtig; und wie Diogenes im Nächstfolgenden die von Thrasyll aufgestellten Tetralogien nach den einzelnen Dialogen und dem Klassencharakter derselben namhaft macht, so hat er ohne Zweifel die ganze Einleitung zu dieser Gruppierung der Schriften Platons, von jener Vergleichung an zwischen der Vollendung der Philosophie durch Platon mit der Vollendung der Tragik durch Sophokles aus dem Thrasyllos.

Boeckh will nun aber keinen Rückschluß gestatten von Thrasylls Begriffe der platonischen Tetralogie auf die tragische. „Diejenigen, sagt er, welche die Werke Anderer ähnlich wie Tragödien zu Trilogien und Tetralogien verbinden wollten, mußten auf das Thema schen, weil dieses hier den einzigen Grund der Verbindung abgab; hingegen die Tetralogien der Tragiker konnten, wenn auch gar nicht durch das Thema verbunden, schon dadurch ein Korpus bilden, daß sie in einer und derselben Aufführung auf die Bühne kamen“<sup>15)</sup>.

Diese Erklärung kann nicht befriedigen.

Reichte die gemeinsame Aufführung hin, um aus vier Dramen, die nichts mit einander zu schaffen hatten, ein Korpus zu bilden, das Tetralogie heißen konnte, so reichte auch eine gemeinsame Kapsel hin, um aus vier Dialogen von verschiedenem Thema eine Tetralogie zu machen. Aber die Sache, wie sie die Stelle bei Diogenes giebt, verhält sich anders. Es liegt ausdrücklich vor, daß Thrasyll die Dialogue nach dem gemein-

<sup>14)</sup> Diog. 3, 57: *Περὶ την μὲν οὖν τετραλογίαν τιθησι, τὴν κοινὴν ὑπόθεσιν ἔχουσαν παραδεῖξε γὰρ βούλεται κ. τ. λ.*

<sup>15)</sup> Ind. Leett. lib. 1841–42. p. 6: *Nimirum qui ad tragœdiæ similitudinem consociare aliorum opera in trilogias et tetralogias constituerant, non potuerunt non argumentum spectare, quod in eo solo esset causa posita, quare ista conjunctio fieret; sed tragœiorum tetralogie, etiamsi nulla iis argumenti conjunctio inesset, vel ea sola re unum corpus efficere potuerunt, quod una didascalia commisœ in scenam erant.*

samen Thema verband und daß er für diese seine Verbindung sich auf die Tetralogie der attischen Tragöker berief. Die letztere muß also in ihren vier Dramen auch ein gemeinsames Thema gehabt haben. Wenn sie eben so gut in sich unverknüpft sein konnte, wo bleibt der Vergleichungspunkt?

Es nöthigt ja Nichts, bei einer Ordnung philosophischer Schriften an Tragödien zu denken, geschweige ihr Maß zum Muster zu nehmen. Wenn einer die Ordnung jener nach einem verbindenden Begriffe macht, wie verfiel er auf Parallelisirung mit der Tragödienvorstellung, wenn diese bei immerhin gleicher Zahl der Abtheilung, eines verbindenden Begriffs überhoben wäre? Wer von einer begriffsmäßigen Ordnung, die er durchführen und anerkannt wissen will, sagt, sie sei nach der Weise einer andern bekannten, wird zu dieser letzteren vorbildlichen wohl etwa eine noch tiefere, noch sinnvollere Ordnungsart als die von ihm beobachtete, aber gewiß nicht eine, die keine Sinnverbindung braucht, wählen. Thrasyll also setzte als etwas Feststehendes voraus, daß die tragische Tetralogie von der Entwicklung und Umfassung eines gemeinsamen Thema's in vier Darstellungen ein vorzügliches Beispiel sei.

Sobald man dies nicht verkennt, sieht man, daß Thrasyll's Vergleichung zweckmäßig war. Platon giebt seine Philosophie nicht in Abhandlungen, die ihre Aufgabe sofort definiren und in schlichter Auseinandersetzung verfolgen, sondern in Gesprächen bestimmter Personen auf dem Grunde eines besondern Anlasses mit dem scheinbar wechselnden Gang, wie ihn der lebendige Gedanken-Austausch erfahren mag. Man konnte dem Thrasyll entgegenhalten, ein Thema sei für den mehrseitigen Inhalt des Dialogs nicht bezeichnend. Hiergegen möchte er auf die Tragödie hinweisen, die noch unmittelbarer Gespräch und Handlung lebensähnlich vorstellt und doch eine allgemeine Bedeutung zur Spize hat. Sobann ist jeder Dialog in seiner eignen Scene zwischen seinen besondern Sprechern ein selbstständig ausgeführter Verlauf. Man konnte dem Thrasyll entgegenhalten, die selbstständigen Dialoge lassen sich nicht zusammenstellen, wie Theile eines Lehrbegriffs. Hier gaben ihm für seine Berechtigung, sie gleichwohl unter gemeinsame Hauptbegriffe zu fassen, die Tragödien, die sich hintereinander auch in wechselnden Scenen, Personen, Verläufen noch individueller gestalten, einen trefflichen Beweis, wenn er sich darauf berufen könnte, daß sie bei all dieser Selbstständigkeit den Bezug auf ein gemeinsames Thema merklich und eindringlich behaupten.

Müssen wir die tragische Tetralogie so auffassen, wie der Gebrauch nöthigt, den Thrasyll von ihr als Formbeispiel macht, so folgt,

dass eine gemeinsame Bedeutung der Dramen ihm als allgemeine Regel galt.

Thrasyllos von Mende, der Grammatiker, der im Anfang unserer Zeitrechnung unter Kaiser Tiberius die klassische Philosophen-Literatur redigierte und erklärte, stand noch in der lebendigen Tradition der alexandrinischen Schule. Mit Platon haben sich die Alexandriner so eifrig als mit den Tragikern beschäftigt, theils indem sie seine Aufführungen und Urtheile für ihre Kritik und Erklärung Homers beobachteten, theils indem sie auf seine Werke selbst ihre Methodik wandten<sup>16)</sup>. In den von Diogenes aufgenommenen Einleitungssäusserungen des Thrasyll zu seinen platonischen Tetralogien haben wir die Ueberlieferung der Alexandriner, dass die tragische Tetralogie überhaupt in sich zusammenhängend gewesen.

Wäre die verbundene Tetralogie die Form nur des Aeschylus und weniger Nachahmer desselben, die unverbundene dagegen eine Neuerung des Sophokles und die herrschende Form bei den jüngeren Tragikern gewesen: wie hätte Thrasyll seine Tetralogie gemeinsamen Thema's einfach und schlechthin die Weise der tragischen Tetralogie (*κατὰ τὴν τραγικὴν τετραλογίαν*) nennen können? Er hätte nothwendig sagen müssen; nach der Weise der älteren tragischen; um so nothwendiger unmittelbar nach einer Vergleichung seines Philosophen als Vollenders der Wissenschaft mit Sophokles als Vollender der Tragik; wenn doch Sophokles, wie unsre Gelehrten wollen, gerade der Aufheber der Verknüpfung in der tragischen Tetralogie gewesen, deren Verknüpfungsweise Thrasyll den platonischen Dialogen zusprechen will. Nun bezieht er aber im Gegentheil über diese Form sich ohne Unterscheidung auf die Tragiker insgemein, deren er so eben von Thespis bis Sophokles gedacht — *κατὰ τὴν τραγικὴν τετραλογίαν, οἷον ἐκεῖνοι τέτρασι δράμασι ηγενόντο.* — Also sind unsre Gelehrten mit der Behauptung von der Neuerung des Sophokles nicht allein von der Ueberlieferung nirgends gestützt, sondern mit der Ueberlieferung der klassischen Gelehrten-Schule im Widerspruch. Das Urkundliche ist überall nur für Tetralogie als Zusammenhang.

### 11. Fabeltetralogien, durch das Thema verknüpft.

Der Begriff der Alexandriner von der Tetralogie, wie wir ihn durch Thrasyll kennen, passt sowohl auf Dramengruppen einer Fabel, als auf solche verschiedener Fabeln, wenn diese eine gemeinsame Bedeutung hatten.

<sup>16)</sup> M. Sengebusch Homer. Dissert. I. p. 118 sequ. Diog. L. 3, 68.

Eine allgemeine Bedeutung mußte nach griechischem Begriff auch die Darstellung einer Fabel haben, um poetisch zu sein. „Nicht das Geschehene darzustellen, sagt die aristotelische Poetik (9), ist Sache des Dichters, sondern die Gesetzmäßigkeit des Geschehenden, das Mögliche aus natürlichem oder nothwendigem Grunde. Denn nicht die Darstellung im Vers und ohne Vers unterscheidet den Dichter und den Historiker, sondern daß dieser das Geschehene darstellt, jener die Gesetzmäßigkeit Dessen, was geschieht; weswegen die Poesie auch philosophischer und bedeutender ist als die Historie; denn die Poesie stellt vornehmlich das Allgemeine, die Historie das Besondere und Einzelne als solches dar.“

Diejenige Fabeltetralogie von Aeschylus, von der allein uns alle drei Tragödien noch vorliegen, die *Oresteia*, stellt nicht blos die Zwist- und Mordverkettung im Pleistheniden-Geschlecht bis zu ihrer Lösung im Gericht über Orestes dar, sondern überhaupt den Übergang des Naturrechtes endloser Blutrache in das Staatsrecht einer entscheidenden und lösenden Gerechtigkeit. Die allgemeine Natur der Blutrache wird zur Vorstellung gebracht, wie sie in stetem Widerspruch das Unrecht, das sie tilgen will, erneut. Und es wird an der Stiftung des ersten Criminalgerichts das Verhältniß des Rechtes aus göttlicher Vernunft zu jenem Naturrechte der Blutrache (den Erinnynen) veranschaulicht in der allgemeinen Bedeutung, daß das Naturrecht immerdar dem staatlichen zu Grund liegen muß, sich aber nicht unmittelbar darf geltend machen, sondern blos in der freien Vermittlung aus allgemeiner Vernunft, welche dem Blut nach unbeteiligte Richter üben. So ist ebenfalls von der Prometheus-tetralogie des Aeschylus noch wohl zu erkennen, daß sie nicht blos die Scene einer absonderlichen Götterfabel aufrollte, sondern an diesem Kampfe der Naturgötter mit den olympischen und ihrer Aussöhnung die Stellung der Menschheit zwischen Natur und vollkommenem Willen, und die ursprüngliche Begründung menschlichen Culturdaseins auf der Erde durch Prometheus und Zeus, Themis und Herakles entwickelte.

In der *Dedipus-Komposition des Sophokles* (s. Schöll, Soph. W. Stuttg. Hoffmann II. III. m. den Einl.) schreitet ebenfalls mit den Schlußverwicklungen der thebischen Königsfamilie die Offenbarung des ewigen Schicksals fort. Es kommt dasselbe als allgemeines Wissen im Drakel, allgemeiner Zusammenhang in Erinnynen und Hades, allgemeine Regierung in Zeus dergestalt zur Vorstellung, daß dieser absoluten Macht nicht vorbauende Gewalt (Raios), nicht Verstand und Thatmuth (Dedipus), nicht die äußerste Anstrengung, sie dem Eigenwillen zu verbinden (Dedipus auf Kolonos), noch selbst Recht und Pflichttreue (Antigone) sich entziehen

kann. Die wohlwollenden Absichten des treuen Sklaven und des zurückhaltenden Sehers, nicht minder als die Rechtfertigungswuth des Oedipus müssen herbeiführen, was sie entfernen wollen. Die fronde Wonne der Tochter, die Reue des Polyneikes, die Güte des Thesens, der Segensversuch des Oedipus, die sittliche Mahnung des Hämmon befördern, was sie verhüten wollen, verderben, was sie schonen wollen. Denn seit der ersten Schuld, welche sich vermaß, die Wahrsagung der Götter zu vereiteln, dient das Handeln der Betheiligten, kluges, wie leichtsinniges, wohlmeinendes, wie trockenendes zur unvermeidlichen Bestätigung ihrer Wahrheit und erscheint durchgängig der gegenstrebende Wille nur als Glied des unaufhaltsamen Schicksals.

Eine ähnliche Darstellung der Schicksalskonsequenz gegen die in ihrem kurzsichtigen Sinne forthandelnden Menschen ist von mir nachgewiesen worden in der Tetralogie des Euripides: *Alexandros*, *Palamedes*, *Troerinnen* und *Satyrspiel Sisyphos*<sup>17)</sup>. Die Vorbedeutung über Alexandros, eh er geboren war, daß er ein Feuerbrand sein werde, hatte die Eltern vermocht, ihn auszusezen. Als er jedoch, gerettet, erwachsen, bei öffentlichem Anlaß in die Stadt und den Baterpalast geriet, hier wiedererkannt wurde und nun Ausrüstung verlangte, um den Anspruch auf die schönste Griechin, den Aphrodite ihm gegeben, geltend zu machen, ließen sie ihn trotz Kasandra's Warnung und Unglücksprophezeiung gewähren. So stellte das erste Drama den verangezeigten Ursprung vom Verderben Troja's dar. Das dritte Stück schließt mit der Erfüllung der Prophezeiung, dem Untergange Troja's in Feuer, als dem Ende des Kriegs, den Alexandros entzündet. Das mittlere Drama spielte während dieses Kriegs im Kreise der Belagerer. Hier traf ungerechte Verurtheilung und Steinigung den verdientesten und weisesten Rathgeber im Heere, Palamedes, der als scheinbarer Verräther einer schändlichen Veranstaltung des arglistigsten Rathgebers Odyssenus zum Opfer fiel. Hierin stellte sich der Ursprung vom Verderben auch der Sieger dar. Denn von dem arglistigen Rathgeber, den sie vorgezogen, gehen im dritten Stück die grausamen Beschlüsse aus, die sie der Götterahndung preisgeben. Zwischen dem Jammer der gesangenen Troerinnen werden die Schläge des Unglücks, die den Zerstörern bevorstehen, Agamemnons blutiger Tod und die mühseligen Irrfahrten des Odyssenus durch Kasandra's Voraussicht, die Schiffsnöth des Menelaos durch das Anwünschen des Chors, die Kränkungen, die den Neoptolemos in seiner Heimath erwarten, durch eine Botschaft zur Vorstellung gebracht; und das allgemeine Ver-

<sup>17)</sup> Beiträge u. s. w. S. 47 ff.

derben, das die Sieger treffen wird, stellt schon der Prolog dieses Stücks voran. Poseidon und Athena verabreden hier den Aufruhr des Himmels und Meeres, worin die große Zahl der Heimkehrenden ihren Untergang finden wird. Indem Athena dabei auf den Busen Euböa's, Poseidon auf das Vorgebirg Kaphereus hinweist, welche voll von Leichen werden sollen, erinnern sie an die Vollendung dieses Unglücks durch den Rächer des Palamedes. Denn auf den Rissen um Euböa und auf Kaphereus ist es nach stehender Sage, daß der Vater des Palamedes, um den Tod des Schuldlosen zu rächen, eine Menge Feuerzeichen brennt, durch welche die bebrängten Achäerschiffe statt in Bucht en in die ärgsten Klippen verlockt werden. So sieht man, daß Beide, Troer und Achäer, mit ihren eignen Entschlüssen, jene durch leichtsinnige Schonung, diese durch leichtsinnige Verurtheilung, ihr äußerstes Unglück längst vorbereitet haben. In der Mitte des Gemäldes stand die Arglist des Odysseus, die über die schuldlose Weisheit siegte, und im Satyrspiele wird Sisyphos, nach dem Mythus der Vater der Arglist und Vater des Odysseus, trotz seiner äußersten Schlauheit von seiner Züchtigung ereilt und der biedere Held Herakles gefeiert.

Die Beugung menschlicher Plane, üppigthörichter und boshaftschlauer, unter das unentfliehbare Verhängniß erhellt als gemeinsamer Bezug in dieser Tetralogie des Euripides. Ist weder den Charakteren die plastische Tiefe, noch den allgemeinen Momenten die Erhabenheit, noch der Verknüpfung die Strenge wie in der Oedipodie des Sophokles gegeben, so liegt die Absicht des Zusammenhangs nichtsdestoweniger deutlich vor. Denn auf die Schicksalswarnung vor Alexandros, die Frage des ersten Drama, weist das dritte, wo sie sich erfüllt zeigt, wiederholt ausdrücklich zurück; und eben so ausdrücklich wird in demselben Odysseus wegen der Eigenschaft verabscheut, die das Hauptmotiv im Mitteldrama war, wegen dieser vielgewandten, trugreichen Arglist, die in der Hauptrolle des Satyrspiels wiederkehrt, um hier noch drastischer zum Spott zu werden vor dem strafenden Schicksal, welches ihm den Herakles gegenüberführt, den Göttersohn, der willig ausdauert im schweren Dienste des Schicksals.

## 12. Thema-Tetralogien verschiedener Fabel.

Dass die Dichter auch Dramen verschiedener Fabel im Sinn eines Themas gruppirten, konnte den Griechen nichts Ungewohntes haben, deren Lyrik in mehren ihrer Gattungen oftmals die Vorstellungen verschiedener Fabeln in den Gedanken Zusammenhang eines Gedichts verwoh. Bei den uns überlieferten Tetralogien ohne Fabeleinheit lassen

sich Verbindungsbegiffe theils unschwer voraussezzen, theils wirklich noch bemerken.

1) Für die älteste der bekannten Gruppen dieser Klasse: des *Aeschylus Phineus*, *Perseus*, *Glaukos* mit dem Satyrspiel *Prometheus*: hat Welcker (Die *äschyl.* Tril. 470 f.) den Hauptgedanken des vorbestimmten Hellenensiegs über die Barbaren aufgezeigt. Es ist auf dem Weg zu dem sagenberühmten alten Erfolg der Hellenen über die Bewohner des andern Welttheils, daß die Argofahrer den *Phineus* von der Qual der Harpyien befreien und dieser ihnen das Gelingen ihres Unternehmens weissagt. Das zweite Stück enthält den Hellenensieg über die *Perseer* bei Salamis und die Prophezeiung der Schlacht bei Plataä. Und daß im dritten der menschenfreundliche, geschickdeutende Seegott *Glaukos* den Perseerbefiegern die große Schlacht erzählte, welche gleichzeitig mit der von Plataä die sizilischen Hellenen über die Phöniken bei Himera gewannen, wird besonders dadurch, daß ein Bruchstück Himera nennt, dann auch von mittelbaren Wahrscheinlichkeitsgründen unterstützt. Hier haben wir recht eigentlich ein Grundthema für äußerlich getrennte Fabeln.

2) Den Verbindungsgedanken einer Tetralogie zu errathen, von der wir, wie von der nächstübersetzten des *Aristias*, nur zwei Tragödien blos dem Titel nach kennen, wird sich niemand anmaßen. Niemand kann aber auch sagen, daß sie einen gemeinsamen Bezug nicht könnten gehabt haben. *Perseus* der Held der einen, *Tantalos* der der andern Tragödie sind nach dem Mythus beide Söhne des Zeus, beide von der Kunst der Olympier hoch begnadet, *Perseus* mit Göttergeräthen zu Wunderthaten befähigt, *Tantalos* mit Göttergenüssen gelabt. Dem *Perseus* bereitet diese außerordentliche Bestimmung eine hartbedrängte Kindheit und Jugend, deren Gefahren er überwindet, dem *Tantalos* wird die seine zum Fallstrick furchterlichen Sturzes. Zum Beispiel also könnte es die mit Auszeichnung durch die Götter verbundene Gefahr sein, die das verschieden ausgeführte Thema der Tragödien machte; und dazu hätte dann in dem Satyrspiel „die Ringer“ etwa der riesige Ringer *Antäos* eine lustige Spielart abgegeben, der seines Vorzugs, mit jeder Berührung der Erde neu zu erstarken, sich ungeschlacht bediente, bis ein Zeussohn ihn in der Luft erstickte.

3) Nun die Tetralogie des *Euripides*: *Kreterinnen*, *Alkmäon in Psophis*, *Telephos*, *Alkestis*, merkwürdig dadurch, daß hier das vierte Drama in Tragödienform, aber freilich mit fröhlichem Ende die Stelle des Satyrstücks einnimmt. Es war dem *Euripides* darum zu thun, den Zusammenschluß dieses Drama's mit den vorange-

gangenen, deren heiterührendes Endglied es bilden sollte, durch die fortgesetzte Gleichartigkeit des Vortragstheils um so fühlbarer zu machen. Dies Drama liegt uns ganz vor und von den andern der Gruppe in Fabelerzählungen und Bruchstücken so viel, daß ihre wesentlichen Motive bezeugt sind. An diesen gegebenen Zügen habe ich (Beiträge S. 130 ff.) den Beweis führen können, daß das Weib in seiner sittlichen Bedeutung, der schlimmsten, wie der edelsten, das gemeinsame Thema dieser Tetralogie war. Die Kreterinnen zeichneten in *Ærope* das buhlerische, treubüchige Weib, eine Heimathlose, die, aufgenommen in's Haus, durch ihren Leichtsinn und Verrath den Zwist ihres Gatten mit dem Bruder zu leidenschaftlichem Haß und unheilbaren Greuelthaten steigert<sup>18)</sup>.

Im *Alkmäon* in *Psophis* gewann der besleckte Held, in dem Hause, das ihn aufnahm und reinigte, das Mitleid und die Liebe der Tochter, die zum Gegenbild der Frau des vorigen Drama's, das vertrauende, mit äußerster Treue sich hingebende Weib darstellte. Heilungsbedürftig, wie sie ihn fand, hatte ihn die Heimsuchung des Muttermordes gemacht, der von seinem Vater beim Abscheiden ihm aufgetragen und von der Mutter infofern verschuldet war, als sie den Gatten um einen Schmuck verrathen hatte. War also sein bisheriges Schicksal ausgegangen vom Leichtsinn eines Weibes, so war ihm in *Psophis* durch Weibes Güte und Aufopferung ein Besseres geboten. Zum Bündnispfande gab er der Liebenden jenen verhängnisvollen Schmuck der Mutter. Wieder hinweggetrieben aber von der zurückkehrenden Geistesfrankheit, fand er in der Ferne neue Heilung und neue Verbindung mit einem Weibe, welches lüstern genug war, jenes Schmuckes zu begehrn. Er kam (damit begann die Handlung der Tragödie) zurück zur verlassenen Geliebten und erbat sich, uneingesändig seiner Treulosigkeit, den Schmuck unter dem Vorwande, zu seiner Heilung müsse er ihn dem Apollon weihen. Die treugebliebene Verlassene setzte kein Misstrauen in ihn und gab den Schmuck. Sein Diener aber entdeckte den Verrath ihrem Vater, der seine Söhne gegen den Falschen aufrief und ihn tödten ließ. Jedoch die

<sup>18)</sup> Ich habe vor 19 Jahren in dem Umriss dieser Tragödie, Beiträge 132 ff., mich vornehmlich an die sprechendsten Bruchstücke gehalten; eine vollständigere Ausführung hat Welcker, Die gr. Tragöd. II. 680 ff. gemacht. Seine Annahme, daß Thyeses aus der Verbannung nicht von Atreus gerufen komme, sondern in seiner Noth sich zur Wiederaufnahme selbst an den Herd des Bruders dränge, so wie, daß dieser zu seiner greulichen Rache durch eine neue lästige Verabredung des Thyes mit *Ærope* gestachelt werde, empfiehlt sich allerdings. In *Ærope* erkennt Welcker eben so entschieden (S. 677. 683) das leichtsinniglüppige, treulosfreche Weib.

Anhänglichkeit der Missbrauchten an den Gatten ging so weit, daß sie um Rache für ihn die eigenen Brüder ihm nachopferte. Wenn also im vorigen Drama ein leichtsinniges treuloses Weib die Bruder-Bande des Hauses, wo es Aufnahme gefunden, heillos zerrüttet, so zerriß hier ein allzutreues Weib um des Leichtsinnigen Willen, den ihr Haus aufgenommen, die Bande mit den eignen Brüdern<sup>19)</sup>.

Vom dritten Stück *Telephos* ist gleichfalls der Hauptinhalt durch das Zusammentreffen vornehmlich der Erzählung Hygins mit den Bruchstücken sicher gestellt. Der königliche Held, an einer Wunde leidend, ist

<sup>19)</sup> Den leichten Zug hab' ich am angef. Ort (Beiträge S. 134) unbestimmt gelassen, da ich erst nachher die Rache an den Brüdern als Bestandtheil der Fabel aus Properz 1, 15, 15 durch Welschers Anführung kennen lernte, der diese Stelle zum Alkmäon des Sopholles beibringt (Die gr. Trag. I. S. 280). Wenn Welscher (II. S. 579) sagt, ich hätte mich „jedenfalls versehen, indem ich die Rücksicht des Alkmäon nach Psophis, den Stoff der sopholeischen Tragödie, bei Euripides annehme,“ so ist das etwas zu bestimmt gesprochen. Daß die sehr geringen Bruchstücke von Sopholles Alkmäon auf dieselbe Fabel deuten, war mir wohl bekannt (s. meine Beiträge sc. S. 320 in der Ann.), giebt aber keinen Grund, denselben Gegenstand dem Euripides abzusprechen. Traß doch Euripides mit Sopholles nach Welscher's eignem Urtheil in der wesentlichen Gestalt der Fabel auch in den Kreterinnen (Atreus), im Alexandros, in den Styrierinnen zusammen (Die gr. Trag. II. S. 680. 465. 476), so auch in der Helena (Beiträge S. 246 ff.) u. a. Dem Alkmäon in Psophis von Euripides legt Welscher (II. S. 576) nur ein Stück aus der Erzählung des Apollodor zu Grunde, ihren Fortgang mit der Rückkunst nach Psophis wegbrechend, und sagt hernach: „Die eigentliche Verwicklung der Handlung bleibt uns entzogen.“ Nicht so ganz, muß ich entgegnen. Es sind Bruchstücke aus dem Alkmäon des Euripides da, welche zur weiteren Erzählung des Apollodor von der Rückkunst nach Psophis recht deutlich passen.  
 1) Fr. 13. Dind. (80 Nauck): Was über das Bescheidene geht, macht Menschen krank und Götterschmuck zu tragen ziemt nicht Sterblichen, stimmt sehr gut zu Alkmäons Rückforderung des Schmuckes, der von der göttlichen Harmonia herrührt, mit dem Vorgeben, um zu genesen, müsse er ihn nach Delphi weihen; wobei man immerhin annehmen kann, mit Bezug hierauf spreche in diesen Worten die Tochter des Phegeus ihre Willigkeite aus, das ihr geschenkte Pfand zurückzugeben.  
 2) Fr. 14. 15 Dind. (86. 87 Nauck): Des Herren Krankheit läßt den Knecht nicht unbeteiligt, und Wer aber Glauben schenkt einem bloßen Knecht, macht sich in unsern Augen großer Thorheit schuld, entspricht sichtlich der Angabe des Apollodor, daß der Diener die Falschheit des Alkmäon dem Phegeus verriet.  
 3) Fr. 11 Dind. (77 Nauck): Seht nun den Fürsten, wie als Greis er kinderlos hinausweicht! Dünke nie sich groß ein Menschenkind! steht in Uebereinstimmung mit dem Umlaute bei Properz, Apollodor, Pausanias, daß die Söhne des Phegeus mit der Schwester dem Alkmäon nachgeopfert werden und hernach Phegeus selbst (nach Pausanias, Herr der Landschaft) besiegt, mit seiner Frau getötet, dieser Fürstenstamm vertilgt wird. Die letzteren Bruchstücke, die in den gegebenen Erzählungen der Fabel vom Alkmäon in Psophis diese bestimmte Anknüpfung haben, setzt Welscher in den „Alkmäon zu Korinth,“ dessen bezeugter Fabelinhalt nichts

genöthigt, die nach dem Drakel einzige mögliche Heilung derselben bei den Achäerhelden zu suchen, die er als Kriegsfeinde empfindlich beschädigt hat. Er kommt fernher als Bettler verkleidet in das Haus des feindlichen Kriegsfürsten Agamemnon und findet bei Clytämnestra Gehör, Aufnahme, Rath. Als Agamemnon und sein Bruder kommen, ist Telephos auf's äußerste bedroht. Es rettet ihn aber, was Clytämnestra selbst ihm angegeben hat, daß er ihr unmündiges Kind, den kleinen Orestes an den Hausherrn, in dessen heiligen Schutz er flüchtet, mit sich reißt, den er endlich, wenn ihm die Fürsten nicht Leben und Hilfe zusagen, sofort zu tödten droht. Da Menelaos, der Hauptbeleidigte des ganzen Krieges gegen die Verbündeten des Telephos, die Feindschaft nicht aufgeben, Agamemnon um jeden Preis seinen Sohn sich erhalten will, erhält sich zwischen den Brüdern ein Streit, der aber durch zwischentretdes Zureden, wahrscheinlich der Clytämnestra, sich zu Gunsten des Telephos dahin entscheidet, daß seine Heilung vermittelt wird und er den Kriegsfürsten dient, zwar nicht als Mitstreiter — das leidet die Treue gegen sein Weib nicht, wider deren Blutsverwandte der Krieg ist — aber als Wegweiser des Feldzuges, dessen Erfolg nach dem Drakel davon abhängt.

Gerade das, was diese Handlung in Beziehung zu den umgebenden steht, daß die schwierige Durchsetzung der Aufnahme des hilfsbedürftigen

von solchen Bürgen, und keine Nöthigung, sie vorauszusehen, darbeit; wie ich unten (§. Ann. 27) zeigen werde. Die Gestalt der Beugnisse und Überreste spricht also für die Handlung, die ich aufgenommen. Auch in dieser mußte notwendig das Vorangegangene zur Sprache kommen, theils im Prolog, theils in recapitulirenden Bestandtheilen des Dialogs. Wenn man Fr. 3 Dind. (73 Nauck) so emendirt, daß es die Bitte Alkmäons an Phegeus um die Hand seiner Tochter ausdrückt, so hindert Nichts anzunehmen, daß das frühere Bündniß nicht von Phegeus anerkannt und diese formelle Bewerbung Alkmäons das Hauptmittel des Betruges war, durch den er die willige Aussieferung des Schmuckes, um den es ihm galt, erzielte. Sehr natürlich erwog Phegeus bedenklich die ganze trübe Vergangenheit des Alkmäon und kam dabei dessen Muttermord (Fr. 1. 2. Dind. 69—72 Nauck) zur Verhandlung. Ja, wenn Fr. 68 Nauck, wo ein mit dem Tode Bedrohter sich rechtfertigen will, richtig in den Alkmäon in Psophis gesezt ist, so muß man annehmen, daß hier Alkmäon nach Entdeckung seines Betrugs offen von Phegeus und dessen Söhnen zur Verantwortung gezogen wurde, eh sie ihm den Tod zuerkannten; und solche Prozeßreden sind bei Euripides allemal weitausgehend. In den Fragmentspuren von Berührung der früheren Vorgänge kann somit kein Grund liegen, die Handlung des ganzen Stücks auf die erste Aufnahme des Alkmäon in Psophis zu beschränken, diejenigen Bruchstücke, welche gegebene Motive seiner unglück-bringenenden Wiedereinkehr ausdrücken, von der Hand zu weisen, sie einer andern Handlung, von der Nichts derart angegeben ist, zuzuschreiben, und dann zu sagen, die Verwirrung in jener sei uns unbekannt. (Ribbeck Trag. Lat. Rel. p. 269 tritt meiner Auffassung der Handlung des Alkmäon in Psophis bei und erwähnt, daß auch Hartung übereinstimme).

Feindes von der Entblößtheit zur Sichtbarkeit des Weibes ausgeht, so wie der Durchgang der Partitur den einen Streit unter Brüdern, ist ausdrücklich bezeugt<sup>29)</sup>.

Hier also wird zur Mutterin des Geistes das Weib männlichen Geistes, welches ohne die verächtliche Verderbnis der Helden des vorigen Stücks den leidenden Helden auch ertrinkt und auch dem Fremden ein weitgehendes Vertrauen schenkt, aber nicht, wie jene, aus Weibesweibheit, sondern im Gegenzug mit verhinderter Begehrung des Muttergefühls, und welches ebenfalls in die Schwäche der Männer, nicht aber als die Schuldige, wie das Weib der ersten Tragödie, noch als Hingerissene, und zum Verderben des Stammes, wie das der zweiten, sondern überlegen flug, mit weiblicherigem und politischförderndem Rath eingreift.

Im letzten Stück endlich haben wir die reinweibliche Alkestis. Sie erfährt, wie die Phegeverachtet im zweiten, für den Gatten ihr Leben, aber schulterlos nur das ihre; und er ist nicht, wie dort, ein Treulos.

<sup>29)</sup> Högin. §. 101: „Rech Klosternets & Rech reicht er das Kind Ost aus der Wiege an sich,“ und aus Erius. Teleros §. 4 Dind. (704 Rand): „Agentin dieses Handels hier und Reches hier.“ Will man den Verlust, so sich bei Aristophanes anschließen: „Was tritt zu mir in diesen Blick in dem Gemach?“ auch dem Euripides beilegen, so wäre anzunehmen, daß ihr Sohn und Einvernehmen mit Teleros (natürlich noch schwerelenden Vertrübsungen jenseits) nur dabin gegangen, daß er durch Aufnahme des Sohnes vom Hause (nur einer auch jenseits verlorenen Sitte, Erius. Dind. 24) die Beweglichkeit in Heiligkeit seiner Stellung als unvergleichlicher Schutzhender am Herde verstärkt und erhöht; jedoch aber, daß sie, als er in seiner äußersten Verängstigung das Weib auf das Kind zückt, mit ernster Beiergnis aus dem Gemade tritt. Indessen ist nicht beweisbar, daß der zweite Verlust auch von Euripides sei. — Den Streit der Brüder geben doch §. 22 f. Dind. (721f. Rand). Von Welders Ausführung (Die gr. Tr. II. 47ff.) gehe ich, daß sie mir zu viele dissidente Zwischenmerkte ohne einleuchtende Verbindung mit den Fragmenten andeuten. Dabin reden ich, daß Welder in der Klosternetschen Tragödie den feindlichen und rohflüchtigen Charakter der durch das Opfer ihres Kindes nie verliegten Männer“ veransiegt. Nach dem Eros (Kroto bei Procl.) ist die Leidung der Idiogenes, von welcher immer erst der Haß der Klosternetsche beginnt, nach der Heilung des Teleros bei der zweiten Versammlung im Aufstehen. Soll vergrößert dies Weib hierhergezogen und ein Ausdruck des Hasses darin gesinnbar werden, daß Klosternets den kleinen Drath dreißigfach, so ist es in sich wieder zweckent, aus tiefer Empfahrung vom Verlust eines Kindes das andere selber weinen. Erst als sie mit Arguth sich verbünden hat, wird Drath ein Gegenstand ihres Widerstandes zur Widerwollent (Vgl. auch Eur. Iphig. Auf. 1157 ff.). Ich kann also in der Art, wie bei Euripides Klosternets sich des Teleros annimmt, nur eines Weibes mit einem zarstern, in der peinlichsten Lage noch mutvollen Helden und des Hauses die Verzerrung eines verläßigen, entblößten Charakters erkennen.

sondern echter Gatte, nicht ein Entweicher fremden Herdes, sondern er hält den eigenen so als Gastfreund durch Aufnahme des Gastes trotz der häuslichen Trauer, wie als Ehemahl heilig durch Weigerung der Aufnahme einer fremden Frau in sein Wittwerhaus. Für Beider Tugend sodann der wunderglückliche Lohn, daß der Guest Herakles dem Todesdämon sein Opfer abringt und die geprüften Gatten wiedervereinigt werden.

Unverkennbar ist hier das gemeinsame Thema der vier Tragödien, leicht zu bemerken auch der Stufengang in den vier weiblichen Charakterbildern vom düstern Extrem zum helleren und hellsten, und in den vier Handlungen vom erschütternd Pathetischen zum Rührenden und Wohlthuenden. Zuerst die empörende Buhlerin, dann die aus rührender Liebe furchtbar Empörte, dann die unzärtlich Edle und Tüchtige, zuletzt die zärtlich sich Aufopfernde, Ruhmverklärte. Die beiden vordern Dramen, wo im ersten ein Greuel (das Thyestes-Mahl) den Schluß macht, im zweiten ein Greuel (der Muttermord des Alkmäon) nachwirkt, sind von zerstörendem Ausgang, das dritte von wiederherstellendem, aber in der Mitte schweren Kriegsgeschicks, der Ausgang des vierten völlige, höchstglückliche Wiederherstellung.

Deutlich ist im Ganzen die witzige Wiederholung gleichartiger Motive in veränderter und entgegengesetzter Entwicklung. Mit den verschiedenen Charakterdarstellungen des Weibes ist als anderes Hauptmoment des Begriffs der Familie, dem das Weib zumeist angehört, das Verhältniß der Blutsverwandtschaft dem Prozesse jedes dieser Dramen einverweht; und die Heiligkeit des Mittelpunkts für jedes Familiendasein, des Herdes, kommt in jedem derselben in anderer Anwendung vor.

In der ersten Tragödie ist der Zwist der Blutsverwandten, der ehrgeizige Hader zwischen den Brüdern, als gegeben vorausgesetzt; aus ihm geht die Versuchung der Frau durch den Schwager hervor, und daß sie diesem den Haushalt ihres Gatten in die Hände spielt; was die Verbannung des diebischen Bruders und bei seiner Wiederkehr und Erneuung arglistigen Einverständnisses mit dem Weibe die gräßliche Rache zur Folge hat, die ihn unbewußt seine eignen Kinder verzehren und sich selbst zum Abscheu werden läßt. In der zweiten Tragödie ist der Zerfall der Blutsverwandten, die Rache der Schwester an den Brüdern, erst die schließliche Folge ihrer unseligen, tödtlich gekrankten Liebe, und wenn dort die Kinder zur Rache am schuldigen Vater geopfert wurden, fallen hier der schuldigen Tochter auch die Eltern zum Opfer. Im dritten Drama liegt der Streit unter den Blutsverwandten in der Mitte der Handlung, indem der eine Bruder, Vergeltung heischend für den

Raub seines Weibes, von keiner Schonung des Verwandten der Räuber etwas hören, der andere für diese Feindschaft nicht sein Kind auf das Spiel setzen und sein Vatergefühl opfern will. Im vierten Drama, wo die Schicksalsgötter Admet's Tod verhängt haben, falls nicht ein Anderer freiwillig statt seiner sterbe, wollen sich die Blutsverwandten, seine ohnehin dem Grabe nahen Eltern hierzu nicht verstehen und tauscht er, als die blühende Gattin sich treuer als sie bewiesen, Vorwürfe mit dem greisen Vater, dem er den Verlust seiner Frau schuldgiebt; wogegen dieser erinnert, er selber sei ja die erste Ursache; was Admet hernach reuig fühlt, als bereits die Lösung seines Kummers naht. Ward also in der vorhergehenden Handlung einem Vater zugemuthet, daß er den Sohn opfere, damit der Bruder die Gattin wiedererlange, so wollte hier der Sohn den Vater zum Opfer verpflichten, damit ihm die Gattin erhalten bliebe. Hier spricht im Sohn größere Liebe zur Gattin als zu den Blutsverwandten, wie größere Liebe zum Gatten als zu Brüdern und Eltern in der Leidenschaft der Phegeustochter erschien.

An den Hausherd knüpfsten Sprache und Gebräuche der Griechen die Heiligkeit zunächst alles dessen, was zum Familienleben gehört, dann jeder andern menschlichen Verbindung, welche dadurch, daß der Hausbiedner, der Gastfreund, der Schutzlebende, der Reinigungsbedürftige zum Hausherd geführt ward, oder an ihn sich klammerte, oder hier gereinigt wurde, sich als beziehungsweser Eintritt in die Familie, ihre Pflichten und Rechte darstellte. In den Dramen daher, in welchen Euripides die Bedeutung des Weibes entwickelt, kommt auch die Heiligkeit des Herdes nach allen diesen Seiten zur Vorstellung. In der ersten Tragödie hat ihn die Fremde, die an ihm Heimath und Würde als Hausfrau gefunden, durch Untreue entweiht, und sucht an ihm der Mitentweiher in seiner Frechheit Wiederaufnahme; aber es läßt ihn an demselben die Rache, die auch die Mitschuldige vernichtet, nur ein seiner Lücke erwiderndes Versöhnungsmahl, den Greuel finden, der den Stammherd für immer befleckte. Die Falschheit, mit der im zweiten Stück Alkmäon den Herd wieder sucht, wo ihm die erste Reinigung und der erste häusliche Friede wohlgethan, büßt er mit seinem Leben, aber auch die Rächer seine Ermordung, der noch immer ihr Schützling war, mit Verödung des Herdes. Dem Telephos wird der Hausherd der Feindesfürsten zum Rettungssafyl und zur Bundesstätte des auch ihnen vortheilhaftesten Vertrags. Admet im Schlufsdrama verschleiert vor dem Gastfreunde, damit er nicht seinen Herd vorübergänge (V. 545), seine tiefe Trauer, und Herales, weil er nun arglos im Klagehaus gezecht und gejubelt, fühlt sich verpflichtet, dies durch Rückholung der Todten gut zu machen und vergilt die Heilige-

Haltung des Gastrechts, mit Wiederherstellung des Familienglücks. Freundschaftlich getäuscht, täuscht er eben so freundlich wieder, indem er die zurück in's Leben geführte Verschleierte dem Admet als eine fremde Frau scheint aufzudringen zu wollen und erst nachdem er ihm Gelegenheit gegeben, seine unverbrüchliche Gattentreue anzusprechen, ihn sein ganzes Glück erkennen läßt. So wird endlich auch das Motiv des Truges, das im ersten Stück auf's giftigste wuchert und wüthet, im zweiten unselig waltet, im dritten als nothgebrungene Bettlerverkleidung des Helden und drohende Vorspiegelung zweckmäßig wirkt, verwandelt im Schlüßdrama, wo gleich im Prolog Apoll den Todesdämon heiter zum Besten hat, in die fromme Täuschung, die sich Admet erlaubt, und die selig überraschende, die ihm Herakles bereitet.

4) Auch an der zweiten uns genannten Tetralogie des Euripides von verschiedenen Fabeln hab' ich (Beiträge S. 137 ff.) das gemeinsame Thema nachgewiesen, auch hier wieder die Abstufung der Handlungen vom grauenhaft Pathetischen zum edel Rührenden und Heitern, auch hier die Wiederholung der Motive in umgestellter Anwendung. Es ist dies die Gruppe Medeia, Philoktetes, Dichtys, Satyrspiel Schnitter. Hier ist das gemeinsame Thema Vaterlands-Recht und Pflicht, und Recht und Pflicht der Fremden.

Medeia hat sich frevelhaft vom Vaterland losgerissen, sein Kleinod dem Fremden, für den sie entbrannte, verschafft und ihre Flucht mit ihm durch Zerstücklung ihres kleinen Bruders gedeckt. Dann in seiner Heimat hat sie mit grausamer List seinen Gegner aus dem Wege geräumt. Nun am zweiten Zufluchtsort Korinth fühlt sie den Fluch solcher Entfremdung vom Vaterland und Verfeindung in der Fremde. Jason, dem sie so viel geopfert, verläßt sie, um sich der Tochter des Landesfürsten zu vermählen. Unfähig, sich bittend und dulbend, wie es die schutzlose Fremde müßte, zu verhalten, droht sie wild und zieht vom Landesfürsten sich und ihren Kindern Ausweisung zu. Mit Müh' erhält sie eines Tages Aufschub. Jasons Anerbieten, ihr Mittel für den Unterhalt der Kinder und Verwendungen für ihre Aufnahme auswärts mitzugeben, weist sie mit Abscheu zurück. So findet sie, durchreisend der Fürst von Athen. Er ist gewissenhafter, als die Genannten alle, sowohl gegen seinen Stamm als gegen die Fremden. Weil ihm Kindersegen fehlt, hat er sich an das Drakel gewendet und ist auf dem Wege zu einem zuverlässigen weisen Gastfreund, um sich den Spruch auslegen zu lassen, der dahin geht, daß er die Stammerhaltung nur am Heimatherde suchen solle. Leichtsinnig dagegen für seinen Stamm, hat der Fürst von Korinth seine Tochter dem meineidigen Fremden verlobt, und das

Schutzrecht der Fremden durch diese Kränkung der Medeia und ihre und ihrer Kinder Verbannung beleidigt. Der Athenerfürst will der verlassenen Fremden, wenn sie zu ihm kommt, eine Freistatt gewähren, nicht aber sie von hier, aus dem fremden Gebiet, dessen Selbstständigkeit er ehrt, mit sich fortführen. Schutz bei sich jedoch sagt er ihr eidlich zu, um feindlichen Ansprüchen an sie von auswärts seine Verpflichtung entgegenzuhalten zu können. Nun hat Medeia eine Zuflucht und giebt sich ihrem wütenden Rachedurst hin. Unter der Maske der Nachgiebigkeit bereitet sie durch einen zauberhaftödlichen Gewandschmuck, den sie der leichtsinnigen Braut sendet, dieser und ihrem thörichten Vater den Flammen-tod. Um den schänden Gatten auf's herbste zu kränken, schlachtet sie auch noch die eigenen Kinder, entzieht dem Jammernden ihre Leichen und schwingt sich höhnend hinweg auf einem Drachenwagen. So ist Jason gestraft durch die Barbarin, die er entführt, ihre Barbarei zu seinem Nutzen und zum Frevel gegen seinen eigenen Stamm gebraucht, nun aber, da er sich losmachen wollte, gegen sich am gräßlichsten entzögelt hat (V. 1329 ff.). Aber Medeia selbst büßt den Verrath an Vaterland und Vaterhaus, den der Dichter immer wieder einprägt<sup>21)</sup>, in ihrem greulichen Triumph auf das bitterste. Denn diese Entwurzelung war es, die keine Abwehr der Kränkung ihr übrig ließ als eine Nachwuth, deren kurze Stellung (sagt und zeigt sie selbst V. 1030 ff. 1247 ff.) sie mit lebens-länglicher Pein erkauft.

Im Philoktet ist das Hauptmotiv umgewendet. Hier hat das Vaterland, die Gesamtheit der Stammgenossen, pflichtwidrig den Einzelnen preisgegeben und muß dies Unrecht am eigenen Nachtheil empfinden. Bei einem wichtigen Dienste für das ganze Griechenheer hat sich Philoktet eine quälende Fußwunde zugezogen, und dieses lästigen Uebels wegen haben ihn die Heergenossen hilflos zurückgelassen an einer einsamen Inselbucht. Hier in einer Höhle lebend, muß er mühsam hinkend sich mit seinem Bogen die nothdürftige Kost und Kleidung verschaffen und der hartnäckigen Krankheit warten. Bittergekränkt sieht er jetzt alle seine Stammgenossen als Feinde an. Nach vielen Jahren aber müssen sie erfahren, daß sie ihn nicht entbehren können. Sie erhalten die Wahr-sagung, daß nur durch ihn und seinen, vom Halbgott Herakles ihm vererbten Bogen Ilion erobert werden kann. Da sie wissen, daß die Troer, hiervon ebenfalls unterrichtet, ihn durch eine Gesandtschaft mit glänzen-den Anerbietungen auf ihre Seite ziehen wollen, sind sie vorzueilen und

<sup>21)</sup> Eur. Med. (Poet. scen. gr. G. Dindorf) V. 34 f. 166. 255 ff. 483 f. 506 f. 644 ff. 798 ff. 1332 ff.

seine Freundschaft wiederzugewinnen doppelt gedrungen. Mit Diomedes muß der gewandte Odysseus den Versuch wagen, der, im Bewußtsein von seiner Hauptshuld an der einstigen Aussetzung und dem gerechten Groll des Philoktet, sich schwer und erst dann dazu entschlossen hat, als im Traum die Göttin Athena ihn ermuntert und sein Aussehen für Philoktets Augen unkenntlich zu machen ihm versprochen hat. In der That legt Philoktet, sobald er von ihm gehört und noch einmal ihm abgefragt hat, daß er einer vom Griechenheere sei, den Pfeil mit der Versicherung auf ihn an, dann müsse er gleich sterben, und nur sein rasches Vorgeben, selbst eben so hart, wie Philoktet, und wie er, durch die Bosheit des Odysseus beleidigt und ausgetrieben zu sein, verschafft ihm Schonung und die Aufnahme, wie sie eben ein so Dürstiger, Leidender, von der Gesellschaft Abgeschnittener gewähren kann. Diese List, mit der Odysseus erst noch gegen sich selbst arbeiten und den Haß des Philoktet nähren muß, um allmälig sich seiner und seines Bogens bemächtigen zu können, ist noch nicht am Ziel, als die Ankunft der Troergesandtschaft sie kreuzt. Diese, gegen den geborenen Feind durch den Frevel der Seinen an ihm weit günstiger gestellt, kann offen auf ihren Zweck losgehen und auf den verschuldeten Verlust aller Ansprüche seiner Stammgenossen an sein Wohlwollen den Antrag des Uebertritts gründen, den das Erbieten reicher Schäke, ja des Königsthrons lockend genug macht.

Alle diese Züge der Fabel bei Euripides stehen durch Zeugnisse fest, namentlich das Motiv des Troer-Antrages, das von ihm erfunden, seiner Behandlung dieser Fabel unterscheidend eigen ist<sup>22)</sup>. Durch dieses erhält unverkennbar das Drama seine casuistische Spitze für die Frage, was die Gesamtheit dem Einzelnen schuldig sei, und ob er unter der scheinbarsten Berechtigung und den vortheilhaftesten Bedingungen sich vom Vaterland lossagen und zu den Feinden seines Stammes treten dürfe; also entschieden die Anlage einer Entwicklung des Themas der vorigen Tragödie von der entgegengesetzten Seite her. Iason hat die Barbarin von ihrem Vaterlande losgerissen, ohne ihr ein Unrecht auf das hellenische zu sichern; den Philoktet wollen die Barbaren in ihr Vaterland hinüberziehen, nachdem das hellenische sein Unrecht auf ihn verscherzt hat. Dort rächtet sich die Pflichtvergessenheit nach allen Seiten. Von der Entwicklung hier zeigen die Bruchstücke soviel, daß Odysseus die Maske ab-

<sup>22)</sup> Dion. Chrys. Or. 52. 59. Eur. Philokt. Fr. 1—3 Dind. 785—788 Nauck. Fr. 5—12 Dind. 792 u. 795 Nauck; bessere Verbesserung aber des letzteren Bruchstücks nicht überzeugender ist, als die leichtere: πατρὶς | χαλῶς πράσσοντα τὸν μὲν εὐτυχοῦντ' αὐτὸν | μετ' αὐτῷ τοθηνοι, διετυχοῦντα δ' αὐτοῖς.

zuwerfen genötigt wurde und selbst seiner Bekleidung des Philoktet ge-  
ständig, nichtsdestoweniger die Verantwortung „für die Sache der Ge-  
samtheit“ zuversichtlich auf sich nahm, sodann, daß der unbändigen  
Rache im vorigen Drama in diesem die Erinnerung an die Schranken  
menschlichen Zürnens gegenübertrat, und endlich, unter welchem Ueber-  
gang es sei, Philoktet und sein schicksalvoller Bogen zum Griechenheere zu-  
rückkehrte<sup>23).</sup>

Im Dikty<sup>s</sup> vereinigt die Fabel die Motivstellungen beider vorher-  
gehenden Dramen und entwickelt sie zu den entgegengesetzten Erfolgen  
von Rettung und Sieg auf der einen, Ahndung und Untergang auf der  
andern Seite. Auch hier (s. Apollod. 2, 4) hat die Heimath ihr An-  
gehörige pflichtwidrig ausgestoßen, nämlich der Fürst und Vater Akrisios  
die Tochter Danae und ihr Kind. Weil ihm von einem Kinde seiner  
Tochter der Tod prophezeit ist, hatte er sie in ein unterirdisches Gemach  
verschlossen und als in dasselbe Zeus als Goldregen niedergeströmt und  
hiervon Danae Mutter des Perseus geworden war, ließ er Kind und  
Mutter in einen Kasten schließen und in's Meer werfen. An der un-  
fernen Insel Seriphos fischte Dikty<sup>s</sup> den Kasten auf, rettete Danae  
und zog den Perseus groß. Kein so uneigenmütiger Fremdenpfleger war  
der König der Insel, Polydectes. Er begehrte nach der Danae und suchte  
vorerst ihres Sohnes, des jungen Helden, sich dadurch zu erledigen, daß  
er ihn auf die Erbeutung des Medusenhauptes aussandte, von der er  
nicht wiederkehren sollte. Dikty<sup>s</sup> spricht der bekümmerten Mutter Muth  
ein, „blühend an Kraft und tüchtig geübt, wie der Jüngling sei“ (Fr. 5  
Dind. 335 Nauck). Er steht ihr auch bei gegen die Bewerbungen des  
Königs. Diesem wird entgegengehalten, daß er ja ein blühendes Ge-  
schlecht von Kindern schon habe und sie durch eine neue Ehe zum Un-  
frieden erbittern würde (Fr. 9 D. 339 N.); worauf er entgegnet, Vater  
und Kinder seien die natürlichen Bundesgenossen, die gegenseitig ihre  
Neigungen gern anerkennen, zumal die der Liebe gewähren lassen müssen,  
weil sie eine unwillkürliche, unwiderstehliche Macht sei (Fr. 10. 7. 6 D.  
= 338. 340f. N.). Danae will nichts mehr wissen von Liebesleidenschaft,  
nur von dem reinen Bund mit edeln Seelen (Fr. 8 D. = 342 N.) und von der  
Mutterliebe, dem allgemeinsten Naturgesetz (Fr. 4 D. =  
334 N.). Sie widersteht also in der Fremde dem Landesherrn in ganz

<sup>23)</sup> Fr. 10 D. 794 N. Fr. 8 D. (welches nach Dem, was Welcker Die gr. Tr. II.  
S. 518 entscheidend bemerkt hatte, Nauck nicht unter die adespota (8) hätte setzen  
und als nur vielleicht dem Euripides gehörig (p. 485) bezeichnen sollen). Fr. 9 D.  
795 N. Hygin. F. 102. Fr. 797 N.

entgegengesetztem Sinn, wie im ersten Drama *Medeia*. Es ist ihre Reinheit und Entzagung, ihre Muttertreue selbst, für die sie fürchten muß, daß ihr Kind das Opfer werde; wogegen *Medeia* für ihre Leidenschaft die Kinder als Nachmittel opferte. Der König sucht nun durch Belehrung den Diktyos für seine Betreibung zu gewinnen; aber anders als Iason, der, um Wohlstand zu erreichen (*Med.* 559 ff.), sein Eheweib, das er von der Heimath losgerissen hatte, und welchem er auf das äußerste verpflichtet war, bundbrüchig verließ, hält Diktyos seine bloße Schutzpflicht der von ihrer Heimath verstoßenen, von ihm geretteten Fremden so heilig, daß der Gedanke, sie um Wohlstand zu verkaufen; ihn empört (*Fr.* 12 *D.* 346 *N.*). Des Königs Maßregeln werden schärfer. Auf eine falsche Nachricht vom Tode des Perseus deuten Fragmente 3 *D.* (337 *N.*) und 1 *D.* (336 *N.*), auf Gewaltdrohungen des Königs gegen Diktyos und gegen Danae und starke Streitreden mit dem Ersteren *Fr.* 18. 16. 17. 15. 11. 2 *D.* (343. 347 f. 344 f. 338 *N.*). Schon sind Diktyos und Danae genötigt, an die Altäre zu flüchten, als Perseus ankommt und mit dem Medusenhaupte, das ihm Götter gewinnen halfen, den gewaltthätigen Fürsten und die ihm Nächsten zum Tod erstarren läßt. Und so ist es hier noch mehr als im ersten Drama der ungerechte König selbst, der den Fremden, indem er ihn verbannen wollte, auf das Mittel hingetrieben hat, womit er ihn und seine Kinder vernichtet. Zugleich wird aber hier dem treuen und aufopfernden Fremdenführer Vergeltung, indem Perseus den Diktyos zum König von Seriphos macht (*Apollo* II. 4, 3, 7 f.). Sofort scheint Euripides auch das Seitenbild angeknüpft zu haben zu dem Falle des nächstvorhergehenden Drama, daß die Stammesherrschaft in später Reue sich genötigt sieht, den Angehörigen, den sie eignesfütig preisgegeben hat, um Hilfe anzugehen. Danaens harten Vater, den inzwischen sein Bruder Proitos gestürzt hat, treibt die rasche Kunde von der wunderbaren Heimkehr des Perseus und seine Noth nach Seriphos, Aussöhnung mit Tochter und Enkel zu suchen, indem er vom Letztern die Wiedereroberung seines Erblandes hofft. Perseus aber will die Heimath, die so grausam seine Mutter und ihn als Säugling verworfen, nicht mit der, welche sie gerettet und ihn aufgezogen hat, vertauschen und nicht den treuen Pflegevater Diktyos verlassen, um die Stammburg des lieblosen Großvaters zu erkämpfen, welchem er obenein nach der alten Prophezeiung durch seine Gemeinschaft fürchten muß, den Tod zu bringen. So erneut sich hier aus andern, aber gleichstarken Gründen die Streitfrage des vorigen Stücks, ob man von der Geburtsheimath und den Geschlechtsverwandten sich loszusagen berechtigt und verpflichtet sein könne. Alkrisios in der Verbitterung des Unglücks und der getäuschten

Erwartung wirft endlich dem Enkel vor (Fr. 13 D. 349 N.): „Wärst du nicht ganz schlecht, nimmer Deine Heimathburg verachtend priesest dies du hier dein Vaterland.“ Perseus giebt etwa so viel nach, daß er dem Großvater die Herrschaft wieder ersteiten, aber nicht bei ihm hausen zu wollen erklärt; doch müsse er vorerst den ihm erlegenen König dieser Insel durch die Leichen-Ehre versöhnen. Bei den Kampfspielen dieser Todtenfeier will Alkistios von der Heldenkraft seines Enkels, auf der nun seine Hoffnung beruht, Zeuge sein, da wird ein von Perseus geschleuderter Diskus von einem Windstoß auf das Haupt des Alten gelenkt, der so den ihm prophezeiten Tod von Enkelshand sich doch noch holen muß, nachdem er vorlängst gefühllos gegen das eigene Blut, kein besseres Ende verdient hatte<sup>24)</sup>.

<sup>24)</sup> Die Ausführung der letzten Partie kann ich nicht für sicher geben, aber an mehr Zugenisse knüpfen, als Welcker (Die gr. Tr. II. S. 668 f.) seinen andern Gebrauch der betreffenden Bruchstücke. Was ich zu dem Streite zwischen Alkistios und Perseus ziehe, so wie die Abweisung des Bestechungsversuches, die ich dem Dilphys zutheile, verknüpft Welcker zu der Vorstellung eines verkleideten Auftritts, in welchem Perseus als unerkannter Fremder mit Polydectes um einen Wohnsitz bei ihm unterhandelt und ihm Schäye biete; was Polydectes als Schändlichkeit gegen das Vaterland des Auswanderungslustigen und schüde Bestechung verwerfe. — Den Bestechungsversuch wollte Welcker wohl darum nicht auf Dilphys beziehen, weil er diesen als Bruder des Königs nimmt. Das ist Dilphys nach dem Epos und nach Apollodor, der sich in seinen Fabelübersichten an das Epos ebensowohl als an die Tragödie hält. Da aber Dilphys nach seinem Namen Neumann und nach einer tragischen Fabel bei Hygin (63) ein Fischer ist, hat die Voraussetzung, daß er bei Euripides ein schlichter Bürger und Unterthan des Polydectes sei, darum keine Schwierigkeit, weil es ein bekanntes Lieblingsmotiv des Euripides ist, geringe Leute guter Art Vornehmen schlechten Charakters gegenüberzustellen, und darum Wahrscheinlichkeit, weil dieses Motiv des Gegenseitiges zwischen Geringen und Edeln in den Bruchstücken aus Dilphys 15—17 und 11 Dind. (344 f. 347 f. N.) vorliegt und weil das Fragment 18 D. (343 N.) den, der dem König widerspricht, welches nach der Fabel und auch bei Apollodor Dilphys thut, als einen zur Ehrerbietung gegen den Fürsten verpflichteten Unterthan bezeichnet. Durch dies Bruchstück genöthigt, nimmt Welcker neben dem (fürsichtlich gebachten) Dilphys noch einen andern Widersacher des Polydectes, einen alten Pädagogen des Perseus an. Dies ist an sich nicht gut annehmbar; da die Pädagogen in der Wirklichkeit und auch in andern Tragödien des Euripides wohl zu mifühlender Theilnehmung und dienstlichem Aufpassen oder zu Erkennungen, heimlichen Rathschlägen, listigen Meldungen gebraucht werden louten, keineswegs aber sich als Hausklaven, wie sie waren, zu offenem Streiten mit dem König eignen. Für die Handlung in diesem Falle ist es nur eine schwächende Berstreuung, neben Dilphys noch einen Vertheidiger der Danae, der sich fruchtlos erhebt, einzuführen. Es fällt, wenn man den Dilphys als Biedermann aus dem Volle fahrt, diese Motivversplitterung weg und es vereinigen sich dann in zweckmäßiger Weise für die Handlung mit dieser Annahme sowohl die im Bruchstück vorhandene Mahnung an den Unterthan, die Neufa-

Das Satyrspiel: *Die Schnitter* (s. Beitr. S. 159 ff.) zeigt die weinsrohen Satyrn verlockt von einem phrygischen Unhold, der die Wanderer mit dargebotenem Trunk in seine große Feldmark zu versöhnen, hier aber, während er selbst unmäfig forschmauste, zur Schnitterarbeit zu zwingen und hernach in seiner Nachmittagslaune ihnen die Köpfe wegzusicheln und ihre Leiber in die Garben zu binden pflegte. Als die Satyrn diesem Schicksal entgegenzogen, begibt sich ein neuer Knecht in den Dienst des Phrygers, Herakles, der Stammblut vergossen hat, und dies

zung über Geburtsunterschied und die entgegengesetzte über den wahren Adel des Charakters, als auch die unwillige Abweisung der Bestechung. Das episodische Motiv hingegen, in welches Welcker die Letztere und das Schelten wegen Missachtung des Vaterlandes verwoben hat, ist anstößiger Art. Es wäre eine wunderliche Anomalie, daß ein König einem reichen Fremden, der dieses Königs Land für besser als seine Heimath preist und sein Vermögen hier anzubringen wünscht, dies als eine Niederträchtigkeit verwiese. In den erhaltenen Bruchstücken des Polybuktes hört man einen verstandbegabten Fürsten, der seine Ansichten und Absichten zu begründen weiß. Er würde sich geradezu unverständlich zeigen, wenn er einen der sich ihm mit Schäzen zum Unterthan böte, zurückstieße, noch dazu mit wifürstlichhestiger Schmähung, da ja, wenn er nicht will, einfaches Versagen genügt. Erklärlicher wäre allerdings diese Hestigkeit, wenn, wie dies Welcker ferner vorausseht und zu den Bruchstücken über Geburtsunterschied passend findet, der verstellte Perseus um die Hand der Dange, die ja der Fürst für sich will, anhielte. Dies Motiv aber, daß der maskirte Sohn den Freier seiner Mutter spielt, um den aufdringlichen Freier zu kreuzen, ist sehr komödienhaft, und um so mehr als ein verständiger Grund zu dieser Neckerei, so wie zur Vorstellung von Niederlassung und von Schäzen sich nicht abschaffen läßt. Welcker sagt, wegen der Feindseligkeit des Polybuktes sei dem Persens die List geboten, daß er sich nicht im ersten Augenblick zu erkennen gebe; und seine Großmuth erfordere, daß er, eh er sich räche, eine gütliche Ausgleichung versuche. Nun kommt aber nach Apollodor, dessen Fabelabriß auch Welcker zu Grund legt, Persens an, als bereits Dillys und Danae sich in den Schutz der Altäre geflüchtet haben. Da bedarf es nicht mehr einer listigen Aussöhnung der Gesinnung des Polybuktes. Und eine gütliche Ausgleichung, wie soll die durch den vorgespiegelten Ansiedelungs- und Güterhandel eines Fremden eingeleitet oder durch die Bewerbung um die Frau, die der König mit seiner Liebe verfolgt, herbeigeführt werden? — Dieser Scheinhandel und Wahnzank ist zwecklos. Für den Perseus Großmuth genügt sein offenes Hintreten vor dem König mit der Bitte um Aufhebung der Gewalt; für seine Sicherheit das Medusenhaupt, daß er bei der ersten Angriffsniene des Königs nur hervorzu ziehen braucht, um ihn und seine Scharen zu versteinern. Keine Spur, daß den so ausgerüsteten Wunderhelden die Griedendichtung irgendwo in solche Bekleidungen gesteckt hätte, wie den Helden der List Odysseus bei Anschlägen und in Lagen, wo die Maske passend war. — Bedarf es also einer andern Erklärung für die Bruchstücke 13f. Dind. (349 N.), wo über Vaterlandsvertragschung gestritten wird, so hat die oben gegebene für sich, daß sie den Zusammenhang der Fabel vollendet und Züge zum Schluß zusammenzieht, die sich einzeln genommen alle in andern Darstellungen dieses Mythus vorfinden. Denn der Zwist des Alkisios mit seinem Bruder Proitos ist gegeben (Apollod. 2, 4, 2), gegeben auch der Sturz des Alkisios durch Pr.

mit Sklavendienst in der Fremde freiwillig abblüht. Seine biedere Zuversicht gedeiht den Satyren zu unverhoffter Erfrischung, und sobald die schlechten Sitten des Gewaltherrn ihn aufgebracht haben, erledigt er die Satyren ihrer Bande und befreit die Welt von dem Menschenschneider, den er in den nahen Strom wirft.

Hier also findet die Sichel, mit der Perseus der Medusa Haupt vom Rumpfe getrennt hat, in der Menschenhäuptersichel des Feldriesen ein grotteskes Gegenbild, und hier nimmt die Buße des Frevels am eigenen Stamm, die im ersten Drama so schauerlich und auch am Schlus des dritten tragisch war, eine thatsfrohe Wendung. Denn nur kurz, wie Philoktet im zweiten Drama, scheint Herakles zum Dienste des phrygischen Barbaren gewonnen, um sich gleichfalls in seinen Besieger zu wandaln. So wird hier ein Verächter der Fremden schutzpflicht von härterem Sinn, als der König im ersten Stücke, und von falscherem Wohlwollen als der Bedränger der Fremden im dritten, in's Wasser geworfen, wo kein Menschenfreund ihn herausfischt; und nach großer Bedrängniß erfreuen sich ihrer Befreiung durch den rettenden Helden hier zwar nicht der ernste alte Dilthys und die züchtige Danae, aber der lustige alte Silen und die mutwilligen Satyren. Und so sind die Motive, die im ersten Drama auf einen düstern, im zweiten auf ernstversöhnlichen Erfolg, im dritten zur Befriedigung durch gerechte Vergeltung ausgingen, im Nachspiel mit phantastischem Humor zum ergötzlichen Triumph erheitert.

Dies die in Hauptzügen ausgesprochene Thema-Gleichheit dieser Tetralogie, deren treffende Abwandlung sich auch noch in untergeordnete Motive versorgen läßt (Beitr. S. 146 — 148).

5) Nach der Zeitfolge die dritte der aufgezeichneten Dramengruppen des Euripides, jene die den troischen Krieg umfaßt, also in einem Fabelkreis liegt, ist oben unter den Fabeltetralogien besprochen. Außer dieser Verknüpfung ihrer Tragödien in Ursache und Folge habe ich (Beitr. S. 74 ff.) an ihrer Darstellung des Fluches jäher Uriheile und unmäßiger Strafwuth eine durchgehend sichtbare Anwendbarkeit auf den gleichzeitigen

---

tos und die nachmalige Besiegung des Pythos und Wiedereroberung der Stammburg durch Perseus (Orib. Metam. 5, 236 ff. Hygin. F. 244) gegeben, daß Alkistos zur Aussöhnung mit Perseus nach Seriphos kommt und von ihm bei den Leichenspielen des Polydeltos wider Willen mit dem Diskus getötet wird (Hygin. F. 63. 273). Will man indessen gleichwohl die Kombination dieser Züge mit mir dem Euripides beizulegen verschmähen, so liest, erklärt oder unerklärt, das Bruchstück, welches so heftig gegen den Vaterlandswechsel spricht, den Beweis, daß ein allgemeines Motiv des vorhergegangenen „Philoktetes“ gleichfalls im „Dilthys“ zur lebhaftesten Verhandlung kam, somit die Thema-Gemeinschaft der Tetralogie keine bloße Hypothese ist.

wilden Kriegsgeist der Athener und auf den Fanatismus nachgewiesen, welcher im damaligen Prozeß über die Hermenverstümmler viele Einzelne grausam getroffen und den Volkswillen mit sich selbst in bösen Widerspruch gebracht hatte. Aus der vorwurfsvollen Anzüglichkeit dieser Tetralogie fand ich (S. 125) erklärlich, daß mit derselben Euripides dem Xenokles unterlag; was bei Aelian (2, 8) den Preisrichtern zur Schande gerechnet wird. Welcker, der auch einen politischen Grund dieser Nachsezung des Euripides vermutet hatte, bemerkt (Die gr. Tr. II. S. 510), diese Vermuthung werde durch den Bezug dieser Tetralogie auf die Zeit, wie ich ihn verfolgt, besser begründet. Nimmt man dies an, so liegt nicht ferne, daß die siegende Tetralogie des Xenokles: *Oedipus*, *Lykaon*, *Bakchen*, *Satyrspiel Athamas* ein Thema gehabt haben möchte, das der gemeinen Zeitstimmung beipflichtete. Nun sind diese Tragödien des Xenokles alle drei der ständigen Fabel nach von furchtbarem Ausgang. *Oedipus*, der den Vater erschlagen, die Mutter besiekt, stürzt in Blindheit und Elend, *Lykaon*, der seinen Sohn geschlachtet, wird in ein Thier verwandelt und ein Vann schwebt für immer über seinem Geschlecht; der Held der *Bakchen* ist gewöhnlich jener Pentheus, den seine eigene Mutter zerreißt, oder, mag man diesen Chor auch bei einem Orpheus, einem Lykurgos anwendbar finden, so wird Orpheus ebenfalls zerrissen, Lykurgos wird eingemauert, nachdem er im Wahnsinn seinen Sohn erschlagen; der Held des *Satyrspiels Athamas* ist auch ein von der baltischen Wuth Heimgesuchter, deren Opfer seine Kinder wurden. Ueber seinem Geschlecht schwebt ein ähnlicher Vann, wie über dem des Lykaon. Er selbst, wird erzählt, stand schon am Altar, um geopfert zu werden, als ihn eine glückliche Dazwischenkunst rettete. In der herrschenden Fassung aller dieser Mythen ist die Ursache von entsetzlichem Unglück *Beleidigung einer Gottheit*: bei Oedipus des Apollon durch Missachtung seines Drakels, bei Lykaon des Zeus durch ein ihm vorgesetztes greuliches Opfer, bei den Unglücklichen, welche der Chor der *Bakchen* umgibt, Beleidigung des Dionysos durch Leugnung seiner Gottheit und Widerstand gegen seinen Kultus. Keineswegs ist in allen andern, noch in vielen andern Tragödienfabeln die Beziehung der Schuld auf Götter-Ehre und Götterdienst, und die des Unglücks auf den Zorn eines in seiner Gottheit verkannten Unsterblichen eine so direkte, wie in diesen von Xenokles gewählten. Indem also hierin ein besonderes, diesen Dramen gemeinsames Thema objektiv vorliegt, kann es nicht so ganz „unsicher“ sein, „in ihnen etwas gemeinschaftliches oder bezügliches nur zu vermuten“ (Welcker, Die gr. Tr. II. S. 688); zumal wir wissen, daß diese Tetralogie gerade mit Glück aufgeführt wurde

als die Athener auf Anzeigen von Religionsfrevel Preise gesetzt hatten und Zweifel an Göttern peinlich strafsten.

6) An der letzten in dieser Reihe von bezügten Gruppen tragischer Aufführung, der Trilogie (denn das vierte Stück ist uns nicht genannt) von Euripides, welche nach seinem Tod der Erbe seines Namens und Berufs aufgeführt (Schol. Frösche 67): *Iphigeneia in Aulis*, *Alkmäon*, *Bakchen*, ist *Weltker* selbst (Die gr. Tr. II. S. 687) die Verwandtschaft eines Hauptmotivs aufgefallen: „Das Verhältniß des Vaters zur Tochter in *Iphigenia in Aulis* und im *Alkmäon* in Korinth, und dann in den *Bakchen* der Tod des Sohnes durch die Mutter, wie in der *Iphigenia* der Tochter durch den Vater, so daß die Wiedervereinigung des Vaters im Mitteldrama mit der ihm unbekannt als Magd dienenden Tochter und ihrem Bruder zugleich das tragische und kontrastirende Verhältniß der Seitenstücke noch mehr herausstellt.“

Die *Bakchen* liegen uns vor. Ihre Handlung ist die Bestrafung der Familie des Kadmos, besonders der Kadmostochter Agaue und ihres Sohnes Pentheus dafür, daß Agaue und ihre Schwestern den Sohn ihrer in Zeus' Blitzfeuer umgekommenen Schwester Semele, den Dionysos, nicht für des Zeus Sohn und nicht für einen Gott anerkennen und Pentheus als König sich den Gebeten und Opfern an Dionysos und dem Schwärmen der Weiber, welches der junge Gott über Theben gebracht hat, mit Gewalt widergesetzt. Bereits hat Dionysos die leugnenden Schwestern seiner Mutter in bakchischen Wahnsinn versetzt und in's Gebirg unter die Schwarmköre getrieben. Auch den Geist des Pentheus überwältigt er so sehr, daß derselbe sich wider Willen von ihm, in der Meinung, die schwärmenden Weiber zu belauern und zu strafen, als Bakchant verkleiden und in's Gebirge führen läßt. Hier wird Pentheus von der verzückten Mutter und ihren Schwestern zerrissen, und die Mutter trägt das Haupt des Sohnes, als wäre es das eines von ihr erjagten und ohne Waffen erlegten Löwen, im Triumph nach Hayse. Nachdem ihr Vater sie zum Bewußtsein und zur Jammerklage über ihre gräßliche That gebracht hat, spricht Dionysos über sie und ihre Schwestern Verbannung aus. Zugleich giebt er dem Großvater Kadmos, obwohl dieser ihn anerkannt und nebst dem alten Seher Teiresias seine Feier mitgemacht hat, die Weisung, daß er und seine Gattin Harmonia sich von den Töchtern trennen und beide in Schlangen verwandelt, auf einem von Kindern gezogenen Wagen ein großes Barbarenheer zur Eroberung vieler Städte führen müssen, bis dies Heer bei einer Plünderung des Delphischen Orakels unterliegen, Kadmos aber mit Harmonia gerettet, in's Land der Seligen versetzt werde. In diesem Drama voll wunder-

barer Wandlungen der Natur und der Menschengestalt, des Menschenverstandes und Menschenschicksals durch Göttermacht und Zügung ist der Gedanke, den Euripides am meisten hervorhebt: Gegen Das, was Götter den Menschen geben und annuthen, und was im gemeinen Glauben geheiligt ist, können und dürfen sich Verstandesurtheile über das Anständige und Sittliche, Begreifliche und Vernünftige nicht geltend machen (V. 312 ff. 362 ff. 393 ff. 424 ff. 650). Ohne alles Grübeln muß man sich der in Natur und langem Herkommen gegebenen Göttermacht unterwerfen; denn um der Weisheit Ziel zu erreichen, ist ein Menschenleben zu kurz; aber die Hingabe an das Göttliche macht den Augenblick selig und verschafft unerwartete Triumphe (876 ff. 996 ff.).

Den Inhalt des Alkmäon in Korinth giebt Apollodor (3, 7, 7, 2): „Beim Euripides hat Alkmäon in der Zeit seiner Geistesverwirrung mit Manto, der Tochter des Teiresias, zwei Kinder gezeugt, den Sohn Amphilochos und die Tochter Tisiphone, die er als Säuglinge nach Korinth brachte und Kreon, dem König von Korinth, zum Auferziehen gab. Tisiphonen, die sehr schön ward, ließ Kreons Frau, aus Furcht, Kreon könnte sie zu seiner Gemahlin erheben, verkaufen. Alkmäon, der sie zufällig kaufte, hat denn seine eigne Tochter, ohne sie zu kennen, zur Dienerin, und indem er nach Korinth, um seine Kinder wiederzufordern kommt, erhält er auch den Sohn. Und Amphilochos gründet nach Apollons Orakelspruch das amphilochische Argos.“

Eine Unbewußtheit also im nächsten Verhältniß, wie sie schrecklich in den Balken bei der Mutter stattfindet, die den Sohn verkennt und umbringt, zeigt sich, wie von Welcker bemerkt ist, auch hier in rührender Art, wo der Vater die eigene Tochter nicht kennt, die er als erkaufte Sklavin bei sich hat. Und wie durchaus in den Balken die Handlung in Täuschungen und Verwandlungen fortschreitet, so ist nach der Manier des Euripides für diese Alkmäonfabel aus ihrer Anlage zu schließen, daß sie nur durch Täuschungen und Umstellungen zur endlichen Erkennung überging. Da der Vater die Tochter, die ihm als Dienerin folgt, da auff sucht, wo sie erzogen und von wo sie verkauft worden ist, muß die Ankunft mit ihm an diesem Ort ihres früheren Glücks auf jeden Fall eine große Bewegung in ihr wirken, sei es, daß die Ursache, warum sie verstoßen und verkauft worden, ihr bekannt ist und sie Gefahr von ihrem Wiedererscheinen fürchtet, sei es, daß die Verhältnisse, aus welchen sie gerissen worden, ihr die Hoffnung lassen, zur Anerkennung und Befreiung aus dem Sklavenstande zu gelangen. Je nach der Fassung dieser näheren Umstände und je nach der Gemüthsart der Jungfrau bei Euripides konnte die Verheimlichung der Gründe und Absichten ihres Fürchtens und Hoffens

motivirt und mußten dann Zurückhaltung oder Vorwände bei einer nicht zu verborgenden Gemüthsbewegung Anlässe zu Befremdung und Täuschung für Alkmäon sein. Von seiner Seite ist natürlich, daß er nicht gerade zum voraus der Sklavin bestimmt eröffnet hat, welches Geschäft er in Korinth betreibe; und so mochten die Überraschung, die räthselhaften Andeutungen, die ängstlichen oder listigen Vorwände der Sklavin, als sie sich in Korinth gelandet sah, ihn gegen das Königshaus misstrauisch machen und bestimmen, statt der einfachen Rückforderung seiner Kinder, erst Umwege der Vorsicht einzuschlagen. Es ist außerdem bei dem König eine falsche Vorstellung über das Schicksal der geliebten Pflegetochter vorauszusehen. Von der Königin, die sie, aus Furcht seiner persönlichen Leidenschaft für dieselbe, verkauft hatte, war ihm nothwendig eine andere Ursache des plötzlichen Verschwindens vorgespiegelt worden, und in dem gleichen Irrthum befindet sich eben so natürlich der Bruder der Verstoßenen: Stoff genug, um bei den Begegnungen mit Alkmäon und mit seiner Sklavin durch Missverständnisse, falsche Schritte, Kollisionen die Erkennung und Wiedergewinnung beider Kinder aufzuhalten. Das Bestimmte dieser Irrungen giebt Apollodor nicht, der nur den äußersten Umriss der Handlung zieht, von der Lösung aber so viel, daß dem endlich wiedergewonnenen Sohn Götterspruch die Weisung gab, an den Grenzen von Hellas unter den Barbaren eine große Stadt und, können wir hinzusehen, ein Geschlecht von Sehern zu gründen. Denn die akarnanischen Seher der Griechen in geschichtlicher Zeit sind aus dem dortigen Argos und, da sie sich Melampodiden nannten, von Amphilochos herzuleiten<sup>25)</sup>. Und daß Euripides den Amphilochos in dieser Bestimmung vorstellte, läßt sich daran erkennen, daß er ihm, dem Melampodiden von Vatersseite, auch zur Mutter eine Prophetin gab, die dem Apoll geheiligte Manto, die Tochter des hochgerühmten thebischen Propheten Teiresias, der in den Bakchen in dieser Eigenschaft auftritt. Es war nach Thebens Eroberung unter Alkmäons Anführung die gesangene und als Besttheil der Beute nach Delphi geweihte Manto, die, ehe sie von hier entsendet ward, um unter den östlichen Barbaren Mitisisterin von Drakeln und Mutter dortiger Prophetengeschlechter zu werden, den Sohn geboren hatte, der nun Städtegründer und Prophetenstammvater unter den westlichen Barbaren werden soll. In den Bakchen geht aus den wunderbaren Irrungen der Kadmosfamilie ein neuer Gott hervor, der nach weiter Verbreitung seines Dienstes unter den Barbaren Asiens (Bakch. 13 ff.) in's Hellenenland asiatische

<sup>25)</sup> Herod. 7, 221. Preller, Gr. Mythol. 2. S. 258. R. F. Hermann, Gottesdienstliche Alterth. d. Gr. §. 37, 11. 41, 9.

Religion hereinführt (20. 55. 64 ff. 126 ff. 306. 748 ff.) und nach seiner erschütternden Offenbarung in Theben das Stammhaupt der Familie zum dämonischen Anführer westlicher Barbarenhorden und dessen aus furchtbarer Verwirrung erwachte, mit Sohnesblut besleckte Tochter zu einer andern Städtegründung in der Fremde bestimmt<sup>26</sup>). Im Alkmäon hat der umgetriebene Held noch im Zustande jener Geistesverwirrung, die seiner Mutter Blut über ihn gebracht, mit der Gefangenen und aus der Heimath Getriebenen den Sohn erzeugt, der, als Kind von den Eltern getrennt, erst als Erwachsener vom Vater zugleich mit der unbewußt gewonnenen Tochter wiedererkannt wird, um nun entsendet als ein Werkzeug Apollons unter Barbaren Stadtheros und Prophet zu werden. Auch hier also gehen durch Wahnsinn, Verstreitung und Verkennung der Menschen unbegreifliche Pläne der Götter hindurch, die aus Familien-Elend Völkerschicksale entwickeln<sup>27</sup>).

<sup>26</sup>) Es ist sichtlich und von den Erklären anerkannt, daß in unsr. Handschriften der Balchen bei der Schlusserscheinung des Dionysos der Anfang seiner Rede wegfallen ist, ebenso, daß hernach in dem lückenhaft abbrechenden Verse des Kadmos (1370: *στειχιν την, ω πατ, τὸν...*) die Bezeichnung des Weges anhebt, welchen Agave (jener uns fehlenden Eröffnung des Dionysos gemäß) zu wandern hat. Aus Lucan C. B. 6. V. 355 ff. ergibt sich aber, daß die Fabel der heimathslüchtigen Agave die Stiftung eines eichionischen Thebens in Thessalien zuschrieb. Vgl. auch Hyg. F. 240. 254.

<sup>27</sup>) Von den auf uns geskommenen Bruchstücken aus des Euripides Alkmäon sind (außer einem vereinzelten Wort) nur zwei sicher aus dem „Alkmäon in Korinth“ 1) das Fragment des Auftrittsliedes eines Jungfrauenchores (6 Dind. 75 Nauck), das von der Ankunft eines Fremden in Korinth spricht 2) drei Zeilen (Fr. 7. D. 76 N.), welche die lebhafte Anerkennung, daß von edlen Menschen edle Kinder, wie vom schlechten Vater schlechte sprossen, an ein „Kind Kreons“ richten — wir wissen nicht, ob an den Sohn Alkmäons, der für den seines Pflegevaters gilt und etwa damit in einem Gegensatz gegen seine verstorbene, von der Pflegemutter in falscher Darstellung ihres Abhendenkommens verleumdeten Schwester gestellt wird, sofern diese Verleumding von dem einseitigen Aufschluß begleitet gewesen wäre, daß sie nicht Kreons Tochter gewesen, sondern des fluchbeladenen Alkmäon. Sie könnten auch an Tisiphone gerichtet sein, von der sich ebenso denken läßt, daß sie, in dem Wahne erzogen, das Kind des Hauses zu sein, aus dem sie verlaufen worden, jetzt vielleicht sich eben darum nicht überraschend in demselben zeigen will, damit nicht die plötzlich enthüllte Lücke ihrer Mutter den Vater und Bruder gegen dieselbe zu gewaltthätiger Zerwürfnis empöre. Dann könnten die Worte zur Anerkennung dieses Edelmuths vom Chor gesprochen sein, dem Tisiphone eröffnet hätte, was sie ihrem Herrn, Alkmäon, noch nicht entdeckt. Des Möglichen ist noch mehr, und wahrscheinlich wird aus diesem Bruchstück nur das entschieden, daß (um die Verwirrung zu steigern) das Drama eines der Pflegeländer oder beide als dem Glauben nach dem Kreon durch Geburt angehörig vorstellt. Denn daß ein wirklicher Sohn des Kreon für den Zusammenhang der Fabel, die uns vorliegt, keinen Zweck gehabt hätte, ist eine einleuchtende Bemerkung Welcker's. Alle andern Bruchstücke nun aber, aus welchen Welcker (Die gr. Tr. II. S. 581) einen trozigen

Die Iphigenieia in Aulis, die uns bekanntlich mit einiger Zuthat und Wegthat erhalten, aber die euripideische ist, geht gleich aus von

Widerstand und Willen Kreons, dem Alkmäon seinen Sohn abzustreiten, dann die Entdeckung der Wahrheit durch einen Sklaven, zuletzt die Vertreibung des Kreon durch Alkmäon zu erkennen meinte, sind nur aus dem „Alkmäon“ citirt und passen in den „Alkmäon in Psophis“, nicht in den „Alkmäon zu Korinth.“ In der Fabel von jenem nennt Apollodor den Sklaven als Enthüller des Betrugs, in der Fabel, die zu Korinth spielt, nicht, und hier ist ein solcher Vermittler der Erkennung unnöthig. Tisiphone war im Fürstenhause zu Korinth, als sie hinausverkauft wurde, so weit erwachsen, daß die Königin fürchten konnte, der König möchte sie sich anvermählen, die Jungfrau weiß also, da sie nach Korinth zurückkommt, vollkommen was sie hier war, und ist zu lange hier heimisch gewesen, um nicht von Vieilen in Korinth, geschweige von der Königsfamilie leicht wiedererkannt zu werden. Möchte nun auch die Königin sie lieber verläugnen wollen; für den Bruder und für den König, der ihr ja sehr zugeneigt war, ist durchaus kein Motiv da, sich zu stellen, als ob sie Die nicht erkannten, deren Wiedererscheinung als Sklavin — was immer ihnen über ihr Verschwinden vorgespiegelt war — sie überraschen und ergreifen müsste. Sobald aber Tisiphone sich nur erst zum offenen Auftreten ermutigt oder genötigt sieht, kann die Erkennung nicht ausbleiben. Indem dann Alkmäon zur Rechenschaft gezogen wird, wie er die Jungfrau in seine Hand bekommen, muß bald auch das falsche Spiel der Königin zur Enthüllung kommen, und wenn ja Tisiphone vorher für Kreons Tochter gegolten, so kann die Pflegemutter das Geständniß des Motivs, welches sie für ihre Härte wirklich hatte, nämlich der Beßtrüfung von Kreons Vermählungsabsicht, nicht eingestehen, ohne zu sagen, daß die Jungfrau Kreons Tochter nicht ist. Auch ohne dieß liegt es nahe, daß sie bei ihrer Entschuldigung das Lebhafte ausspricht, damit ihre Härte nicht in dem Grade unmöglich erscheine, wie sie müßte, wäre sie die wahre Mutter. Hier braucht es also zur endlichen Enthüllung der Wahrheit leines mitwissenden Sklaven. Es ist ferner die Annahme, Kreon wolle dem Alkmäon den Sohn abstreiten, durch nichts gefühlt oder empfohlen. Apollodor in seiner kurzen Angabe vom Inhalt des Drama's sagt: „indem sich Alkmäon nach Korinth begibt, seine Kinder wiederzufordern, erhält er auch den Sohn“ (*ταραγγελόμενος δὲ εἰς Κ. ἐν δημητρίῳ τὸν τέκνον ανατρέψας, καὶ τὸν γιον κοποσθεῖται*). Keine Andeutung eines Widerstands, den Alkmäon gefunden, da sich doch kurz genug sagen lassen: „zwingt er den Kreon, ihm auch den Sohn zurückzugeben.“ Welcker nimmt an, nachdem Amphitochos in Alkmäon seinen Vater erkannt hat und ihm zu folgen bereit ist, seye ihm Kreon mit dem läugnhaftesten Vorwurfe, daß er sich um den leiblichen Vater nichts kümmere (unter diesem sich selbst, den Kreon, verstehtend) in jenem Vers aus dem „Alkmäon“ zu, der (Fr. 20 D. 84 N.) fragend oder hypothetisch von Unbekümmertheit um den leiblichen Vater spricht. Dies ist eine geschränkte Erklärung, da dem Vers weder anzusehen ist, daß ihn Kreon spricht, noch daß die Vaterschaft, auf die sich berufen wird, erlogen sei. Besser war Vergil berechtigt, diesen Vers in den Alkmäon in Psophis zu setzen und zu vergleichen mit dem ähnlichen aus der Alpheisibba des Altius, deren Fabel eben die des Alkmäon in Psophis war. In dieser hat Welcker selbst (Die gr. Tr. I. S. 283) das Gespräch des alten Phegeus mit einem Sohn bemerkt, den er auffordert, sein Rächer für erlittene Beleidigung zu sein. In dies Gespräch fügt sich sowohl dieser Vers, als Fr. 19. D. 85 N. ganz ungezwungen. Noch unstatthafter endlich, als die Voraussetzung von Kreons ge-

einem unbegreiflichen Rath der Gottheit. Die lange Windstille, welche die Achäerflotte in Aulis fesselt, und die Forderung des Menschenopfers ist bei andern Tragikern durch alte Schuld des Feldherrnhauses oder einen kürzlich begangenen Frevel des Agamemnon, bei Euripides selbst in seiner taurischen Iphigeneia (V. 20) dadurch motivirt, daß Agamemnon die schönste Frucht des Jahres damals der Artemis gelobt, als ihm Iphigeneia geboren wurde; hingegen in der aulischen Iphigeneia wird keinerlei Schuld oder Gelübde zur Begründung angeführt, sondern schlecht-hin die Opferung der Iphigeneia als Bedingung der Fahrt und ihres Erfolges, die Unterlassung als alles vereitlnd hingestellt (V. 88 ff. 358 f. 498. 1261. 1309 ff. 1395. 1485 ff.). Es ist unbillig, daß für den Leichtsinn der Brudersfrau das Vaterherz des Agamemnon und seine unschuldige Tochter bluten soll (384 ff. 481 ff. 1168 ff. 1201. 1236. 1335.), es ist ungerecht, wenn es ein Opfer für das ganze Volk braucht, ohne Wahl oder Los nur stracks nach der Tochter des Feldherrn zu greifen (1196 ff.), es ist möglich, daß der Seher Kalchas aus Wahn oder Lücke das Opfer bestimmt (520 ff. 879. 956.), es ist höchst un-väterlich, daß Agamemnon sein Kind schlachte (136. 399. 490. 877. 912.

hässigem Widerstand ist die Vorstellung, daß Alkmäon, um „das Vergehen an den anvertrauten Kindern, besonders der Tochter zu rächen, den Kreon vertreibe.“ Von einem Vergehen an dem Sohn, den Kreon groß gezogen, ist Nichts bekannt. Das Vergehen an der Tochter war ohne Kreons Wissen, wider seinen Sinn und Willen geschehen. Vielmehr dankshuldig erscheint Alkmäon diesem König gegenüber. Und wenn nicht: wo steht denn, daß Alkmäon mit einer solchen Heeresmacht nach Korinth gekommen, daß er, der Trembling, den König aus der Mitte seiner Bürger hinaus von Thron und Land jagen könnte? Empörten sich die Bürger nicht mit — wozu die Fabel keinen Anlaß deut — so mochten der alte Alkmäon und sein Sohn, wenn sie schlecht genug waren, etwa den Kreon meuchlings ermorden, ihn zu verjagen aber vermochten sie nicht. Dies aber sagen die Verse aus „Alkmäon,“ die Welcker hieherzieht (Fr. 11 D. 77 N.), daß „der Fürst als kinderloser Greis fliehen müsse.“ Der Fürst könnte, sagt Welcker, in dieser Tragödie nur Kreon sein und in dem andern Alkmäon sei der König bekanntermaassen weder kinderlos, noch werde er gestürzt.“ Im Gegentheil. In der Fabel vom Alkmäon in Psophis erzählt Apollodor (III, 7, 6, 3) ausdrücklich, daß der alte König Phegeus, nachdem die Rächer des Alkmäon seine Söhne erschlagen, er also kinderlos geworden, sofort selbst überfallen und um Thron und Leben gebracht worden. In der Fabel von der Kinder-Abholung zu Korinth sagt er Nichts von einem solchen Schicksal Kreons. Da er in seiner Zusammenstellung der Alkmäonsfabeln von jener Psophischen sogar das erzählt, was jenseits dem Tode des Alkmäon liegt, würde er noch weniger in der Korinthischen Das übergegangen haben, was noch That des Alkmäon selbst gewesen wäre, diese Verjagung des Königs, hätte er sie bei Euripides gefunden. Statt dessen sagt sein Ausdruck, daß Alkmäon zur Tochter auch den Sohn belam, um ihn mit sich fortzunehmen, und daß Amphilochos — nicht eine neue Dynastie in Korinth, sondern in Alarnanien ein neues Argos gründete.

1011 ff. 1177 ff. 1220 ff. 1313 |), es ist ein solches Menschenopfer an sich unsittlich und greulich (942. 1080 ff. 1189 ff. 1318. 1360); aber alles das gilt Nichts: die Gottheit will es so. Völlig stimmt dies zu der Anschauungsweise, welche die Valken zeigen und lehren. Und auch hier sind alle Schritte und Zustände der Menschen Wahnmittel, Täuschung, Verlennung, die doch zum Unvermeidlichen fortschreitet, welches im Vollzuge wieder ein Anderes ist, als die endliche Unterwerfung selbst glaubte.

Unter täuschendem Vorwand hat Agamemnon die Tochter in's Lager beschieden und eh er, wankend im Entschluß, aber vom Bruder gefreuzt, der dies zu spät bereut, die Verufung abstellen kann, kommt mit der Tochter unerwartet die Mutter an. Die Täuschung, in der sie kommen, macht Agamemnons gezwungene Stellung zu ihnen für beide bestreitlich, für ihn doppelt peinlich. Als Klytämnestra im Sinne jenes Vorgebens den Achill begrüßt, folgt beschämende Enttäuschung und bei dem Aufschluß durch den alten Diener ihre und Achills Empörung über Agamemnon. Dieser kann aber weder den triftigen Vorhalten der Frau, noch den rührenden Bitten der Tochter nachgeben, gezwungen vom Volk und der allgemeinen Sache. Und eben so fruchtlos ist Achills gelobte Hilfe und Entschlossenheit zum Außersten, da Iphigeneia selbst sie verbittet und sich heroisch hingiebt. Heißt es in den Valken (393): „Das Verständigste ist nicht Verstand, sondern den Sinn hingeben in das, was nicht sterblich ist,“ so gesteht auch hier Agamemnon (444): „Der Gottheit Uebermacht hat mich gesangen mit einem Verstande, der meine verständigsten Anschläge weit übertrifft“ (vgl. 744). Gleich darauf sagt er: „Im Glanz der Würde, nach der sich unser Verhalten einrichten muß, sind wir Sklaven der Menge“ und nachher (531), zum Opfer zwinge ihn das Heeresvolk, das ihm und seiner Familie sonst Untergang bringen würde; und in dieser Unbändigkeit der Menge, die auch Klytämnestra (914) kennt und Achill (1346—57) erfährt, achtet Agamemnon (1267 ff.) die unwiderstehliche Stimme und Sache von ganz Hellas, zur harten Bestätigung der Anempfehlung der Valken, „dem gemeinen Volk müsse man im Glauben und Verhalten folgen“ (430: *τὸ πλῆθος ὅ τι τὸ φαύλότερον ἐργαστεὶς χρῆται τε, τόδε τοι λέγοιμ’ αὐ*). Was die Valken der Unterwerfung unter den gemeinen Glauben verheißen (890 ff.): Triumph über die Feinde, folgt auch hier daraus (1383 ff. 1447. 1474 ff. 1525 ff.). Im Triumph des Dionysos büßt Pentheus sein „Gottbekämpfen“ (*Θεομαχεῖν* B. 45. 325. 635), Iphigeneia erwirbt den Sieg und die Freiheit von Hellas, weil sie dem „Gottbekämpfen“ entsagt (1409: *τὸ Θεομαχεῖν ἀπολιποῦσσα*). Der opferwehrende Pentheus wird statt

eines Wildes zerrissen, anstatt der opferwilligen Jungfrau wird nur ein Wild geschlachtet.

Nach dem Abschiede der Iphigeneia, in welchem sie der Mutter Trauern verbat, weil ihr Grab der Göttin Altar sein werde, und als Siegesbringerin zum Tode gehend mit ihren letzten Worten die Ahnung ihres Wohnens in einem andern Lebenskreise aussprach, erscheint der schmerzvollen Mutter die Göttin Artemis mit dem Troste, daß sie ihr Kind am Leben erhalten werde —: „Eine gehörnte Hindin werd' ich in der Achäer Hand Einfügen, die sie schlachtend in dem Glauben steh'n: Sie schlachten deine Tochter.“<sup>28)</sup>

Diese Eröffnung muß ferner enthalten haben, daß Iphigeneia von der Göttin in ein fernes Barbarenland als Priesterin ihres dortigen Tempels versetzt werde, um dereinst, obzwar nicht mehr von den Eltern, aber von dem hier in Aulis anwesenden Bruder gesehen, zurückzukehren in's Vaterland und den ausländischen Dienst der Artemis nach Attika zu pflanzen (Eur. Iph. Taur. 28 ff. 1415 ff.).

Im Alkmäon sucht der Vater die Tochter, die er unerkannt bei sich hat und findet mit ihr ihren Bruder, den Apollon als Propheten in's Barbarenland pflanzt. In der Iphigeneia verliert der Vater die Tochter, und der Bruder soll sie als Priesterin im Barbarenlande wiederfinden. Sie wird entsendet, ausländischen Dienst zu üben, Amphilochos hellenischen im Auslande zu stiften. Wie in den Balken der Kadmos-Enkel,

<sup>28)</sup> Diese Worte, die Aelian (Thiergesch. 7, 39) aus der „Iphigeneia des Euripides“ anführt, können nicht, wie Böck und Bielemeier meinten, dem Prolog des Stücks angehört haben. Allerdings ist an dem jetzigen Prolog das erste anapästische Gespräch zwischen Agamemnon und dem alten Diener nicht in der gewöhnlichen Weise des Euripides. Nach demselben aber macht sofort die iambische Rede des Agamemnon den Prolog ganz im Styl des Euripides. Wollte man statt dessen die Eröffnung der Artemis in den Eingang setzen, so müßte sie, weil sie die Iphigeneia als Tochter der angeredeten Person bezeichnet, an Agamemnon gerichtet sein. Aber diese vorausgehende Unterrichtung des Agamemnon von der Erhaltung seiner Tochter ist unverträglich mit dem ganzen übrigen Stil, wie es vorliegt, wo Agamemnon ja durchweg in der Überzeugung handelt und leidet, seiner Tochter Leben nicht blos zum Schein, sondern in bitterem Ernst opfern zu müssen. Aus demselben Grunde kann dieser Aufschluß auch nicht an die Mutter schon im Eingang gerichtet sein. Es treten ja aber beim Euripides die Götter nicht allein bisweilen als Prologssprecher, sondern oft am Schluß der Dramen auf, um die Entscheidung und die günstigen Folgen auszusprechen. Dass die Aufführung des Aelian dem echten Schluß der Iphigeneia in Aulis angehöre, ist um so gewisser, als die Schlusscene unserer Handschriften mit dem Boten durch ihre matte Auknöpfung und das in Vers und Ausdruck eben so ärmliche Ende, das Klytämnestra, Agamemnon und Chor sprechen, ohnehin verdächtig ist.

in Asien göttlich erzogen, seinen unter den dortigen Barbaren verbreiteten Dienst und die ausländischen Diener nach Hellas führt, so ist Iphigeneia bestimmt, als Priesterin und Stifterin ausländischen Dienstes nach Hellas zurückzukehren. Dort wird Kadmos versezt, ein Dämon der Barbaren zu werden und sie zu Städte-Eroberungen zu führen, bis sie als Räuber am hellenischen Apollontempel untergehen. Hier wird Iphigeneia versezt, die Hellenen-Opfer der Barbaren zu weihen, zugleich aber das Hellenenheer zu ermächtigen zum Rachezug gegen Räuber und zur Zerstörung der Barbarenstadt.

Die Unbegreiflichkeit der Götter und der Ausgang von Familien-Anfechtungen, worin die nächsten Angehörigen einander täuschen und ver-  
kennen, auf Religionsstiftung und auf Schicksale, die Hellenen und Bar-  
baren in Umschwung setzen, sind also diesen drei Tragödien gemeinsam.  
Sie haben, aus den Zuständen des gealterten Euripides bei der Zerrütt-  
ung Athens erklärlich, das wunderliche Thema, daß in der Verwir-  
rung der Verständigen und in der unbewußten Menge sich  
die Götter am weitgreifendsten offenbaren.

Hiermit haben wir alle bezeugten Aufführungs-Gruppen von Dramen verschiedener Fabel betrachtet. Als Ergebnis darf ich aussprechen: In dem Grade, als von solchen an Einzeltümern, an Fabelzügen, an Bruch-  
stücken mehr des Bestimmten erhalten ist, in demselben Grade zeigt sich deutlicher die Wiederholung und Kontrastierung von Hauptmotiven, die Abwandlung und Entfaltung gleicher Sinnbezüge, das gemeinsame Thema, wie es der alexandrinische Begriff allgemein der tragischen Tetralogie zu-  
spricht. Diese Sinnverwandtschaft der miteinander aufgeführten Tragödien bestätigt auch das Beispiel einer Tetralogie des Euripides, die wir nur zur Hälfte kennen.

7) Die *Helena* des Euripides, die wir haben, und die *Andromeda*, die wir an Bruchstücken und Fabelabrisse (Hygin f. 64 u. a.) erkennen, wurden miteinander gegeben (Schol. Aristoph. Thesm. 1012. Frösch. 53.). Sie haben den märchenhaft phantastischen Charakter, die romantische Scenerie, das Abenteuerliche des Unglücks und Glücks gemein.

*Helena* ist unglücklich durch ihre Schönheit. Sie war von Aphro-  
dite dem Paris versprochen, damit er im Streite der Götterinnen ihr den Preis der Schönheit zuerkenne. Als Aphrodite dem Paris zu ihrer Ent-  
führung half, schob Hera ein Scheinwesen unter, und die wahre *Helena* ließ Zeus von Hermes durch die Lust nach Aegypten tragen und dem König Proteus zur Hut übergeben. Um die Schein-*Helena* haben die Achäerhelden zehn Jahre gekämpft und geblutet; weshalb man im Bater-  
lande der *Helena* flucht und aus Kummer ihre Mutter sich erhängt hat,

ihre Brüder gestorben sind. Die Schein-Helena hat Menelaos nach der Eroberung an den Haaren in sein Schiff geschleppt, aber als wahre Gattin wiederangenommen und wird mit ihr durch Stürme sieben Jahre lang umgetrieben. Inzwischen ist die schuldlos verschriene wahre Helena nach dem Tode des Proteus von seinem Sohn Theoklymenos, der alle Hellenen, die an seine Küste kommen, tödten läßt, mit Liebe dergestalt bedroht, daß sie, um ihre Freiheit zu sichern, sich vor dem Palast auf dem Grabe des Proteus aufhält. Hier zeigt die Eröffnung des Stücks die Klagende, die von der Täuschung der Ihrigen, von ihrem Schandrfus, und von den See-Gefahren ihres Gatten durch den Königs Schwester Theonoe, eine heilige, prophetische Jungfrau, unterrichtet ist. Menelaos, nachdem er, schiffbrüchig an dieser Küste, seine Gefährten und die Schein-Helena in einer Grotte gelassen hat, kommt Hilfe suchend, in Segelfischen gehüllt an den Königspalast und gerath, als ihn Helena erkennt, in die äußerste Verwirrung, da er sie, eingedenk seiner kaum erst verlassenen Helena, erst für ein Zauberbild, dann für eine wunderbar ähnliche Fremde halten muß, bis sein Diener mit der Meldung kommt, daß so eben die Schein-Helena unter Entdeckung des Sachverhaltes in den Himmel entschwebt sei. Auf das Entzücken der wiedervereinigten Gatten folgt schwere Sorge, da das Leben des Menelaos vom König bedroht ist, wenn er, von der Jagd zurückkommend, ihn hier findet. Helena schwört dem Menelaos mit ihm zu leben und zu sterben. Des Königs weise Schwester giebt ihnen Aufschlüsse über den Rath der Götter und verspricht, den Menelaos nicht ihrem Bruder zu verrathen. Als der König kommt, giebt Helena ihren Gatten für einen aus, der vom Untergang des Menelaos Zeuge gewesen, und da sie nun frei und entschlossen scheint, die Seinige zu werden, bewilligt der König das Todtentopfer, wie sie es vorher ihrem Gatten bringen zu müssen vorgiebt. Sie müsse nämlich auf's Meer hinausfahren und den Leichenschmuck für den im Meere Umgekommenen in's Wasser senken. Der angebliche Todesbote Menelaos wird gespeist und gekleidet, zum Behuf des Opfers auf der See spendet der König reichlich Nützliches und Kostbares und stellt der Helena und ihrem Landsmann einen sidonischen Schnellsegler zu Gebot. Auf diesem finden sich auch die Gefährten des Menelaos ein, helfen das Schiff mit den Gütern beladen und werfen auf der See die ägyptischen Schiffssleute hinaus. Also segelt die gerechtsame Helena mit ihrem geretteten Gatten glücklich heim, indem ihre vergötterten Brüder, die flammsternigen Dioskuren ihre Fahrt begünstigen.

Auch Andromeda ist unglücklich durch ihre Schönheit; auch sie soll eine Schuld büßen, die nicht die ihrige ist. Weil ihre Mutter ihre

Schönheit über die der Nereiden gerühmt hat, wälzte der Zorn dieser Meergöttinnen Ueberschwemmung in das Land; das Orakel verhieß Rettung, wenn Andromeda einem Seeungeheuer preisgegeben werde, und der Vater setzte die Tochter aus. Wie Helena in Kummer und Gefahr am Strand Aegyptens auf einem Grabe klagt, so bangt am Strand Aethiopien an eine Klippe gefesselt Andromeda dem schrecklichen Tod entgegen. Hoch aus der Luft erblickt sie Perseus, der mit dem erbeuteten Gorgonaupt nach seiner Heimath fliegen will. Wenn Menelaos im ersten Anblick seine schöne Gattin für ein Zaubergespenst hält, meint Perseus im ersten Anblick ein wundersames Marmorbild an dem Felsen zu sehen (Fr. 7 D. 124 N.). Dem Staunen folgt Annäherung, Mitleid, Liebe. Sie beschwören den Bund, den Perseus durch den Kampf mit dem See-thier verdienen will. Nach diesem ungeheuern Kampf, der Befreiung der Geliebten, dem Jubel des Volks droht neue Gefahr. Wenn Menelaos bedroht ist von einem stolzen Freier seiner Gattin, so tritt hier ein älterer Verlobter dem Perseus entgegen, ein goldreicher, dem König und Vater der Andromeda nah verwandter Fürst, dem er vormals die Tochter versprochen. Gegen die Herkunft und Vage des Perseus, wie er sie offen bekenn, fallen die Güter und Ansprüche des Stammverwandten bei dem Vater in stärkeres Gewicht, und da der Helden und Andromeda nicht von einander lassen, versteckt sich hinter die Feier der ihnen scheinbar bewilligten Hochzeit ein tückischer Anschlag gegen Perseus. Er mißlingt aber, Perseus macht siegreichen Gebrauch von seiner Zauberwaffe, und indem Andromeda ihm in treuer Liebe, die Ihrigen verlassend, nach seiner Heimath folgt, muß wohl das Schiff des besiegtene Gegners dem glücklich vereinten Paar zum Hochzeitsgemach und Reisefahrzeug dienen. Hier, wie dort, bewegen sich Schönheit und Muth, Liebe und Treue auf abenteuerlichem Grunde mit wunderbarer Maschinerie in romantischem Spiel.

Es ist ein fühlbarer Unterschied zwischen der balletmäßigen Stimmung solcher Dramen und der pathetisch-dialektischen in der troischen Didaskalie oder der Thema-Gruppe, Medeia, Philoktet, Diktyos. Bei diesem Unterschiede der Dramen eines Dichters ist es doppelt redend, wenn die von gleicher Grundstimmung zusammen aufgeführt sind. In dieser Sitte aber, die Dramen zu verknüpfen und einen Stimmungsakkord in ihnen hinauszuführen, stehen, den vollständiger bezeugten Beispielen zufolge, die verschiedenen Dichter gleich. Das Satyrspiel an der vierten Stelle, wie es die Ueberlieferung als Sitte bezeichnet, finden wir in den Thema-Tetralogien des Aristias, des Xenokles, und der des Euripides, die mit der Medeia begann. Sehen wir bei den Fabeltetralogien in der Lykurgia des Aeschylus das Satyrspiel Lykurgos, in seiner Oedipodie das

Satyrspiel Sphinx, in der Oresteia den Proteus jedesmal aus demselben Fabelkreise mit den Tragödien, und dürfen dasselbe auch für die Lykurgia des Polypoedron und die Pandionis des Philokles vermuthen, weil beidemal ausdrücklich die ganze Tetralogie mit diesem Gesamtnamen angeführt wird, so ist auch in der Thema-Tetralogie des Euripides, die Medeia, Philoktet und Dilys begreift, das Anknüpfen des Satyrspiels an die Sinnbeziehung des Ganzen bemerklich, und bei jenen des Xenokles und des Aristias wenigstens ohne Schwierigkeit. Eine Anknüpfung der Figur des Satyrspiels, des Sisyphos, durch Verwandtschaft nach der Fabel und durch den Grundzug seines Charakters an eine Hauptfigur der vorhergegangenen Tragödien ist auch in jener Didaskalie des Euripides gegeben, die den Troerkrieg umfaßt, und die ich daher als Fabel-Tetralogie bezeichnet habe. Denn der Zusammenhang der Tragödien liegt in einer und derselben Kriegsgeschichte und stellt sie unter eine und dieselbe Beurtheilung. Noch weniger stetig in der Handlungsfolge und in den Scenen noch mehr auseinanderliegend sind die Tragödien des Aeschylus, wie sie Welcker (Tril. S. 458 ff. Bgl. Die gr. Tr. I. S. 45 f.) u. d. L. „des Odysseus Tod“, als eine Fabel-Gruppe angesehen hat. In des Euripides Thema-Tetralogie „das Weib“ steht an der vierten Stelle statt des Satyrspiels eine Tragödie, die aber auch das Thema in einen heitern Schluß hinausführt. Für den allgemeinen Gebrauch des Satyrspiels zum Schlußglied zeugen die überlieferten Satyrspielstitel und Bruchstücke von den drei berühmten und andern Tragikern. Dass aber vom Drama ohne Satyrn als Endstück die Alkestis des Euripides wohl nicht das einzige Beispiel gewesen, hab' ich (Beiträge S. 5 ff.), daraus wahrscheinlich gemacht, daß bei keinem der drei Tragiker die angegebene oder aufzubringende Zahl der Satyrspiele auch nur annähernd hinreicht, um nach den bekannten Gesamtsummen ihrer Tragödien für je drei ein Satyrspiel stellen zu können. Auch ist natürlich, daß für manche Dramatisirung einer inhaltevoll fortschreitenden Fabel das Hinzuziehen des vierten Drama's zur Fabelausführung und für manche Abwandlung eines Thema's in Beispielen verwandter und kontrastirender Handlungen zum vierten Glied eine heroische Fabel mit ernstem Chor geeigneter sein konnte als eine jenes engeren Gebiets, wo sich Heroenfabeln mit Satyrbören vereinigten. Unter diesem Gesichtspunkt deutet dann das Zahlenverhältniß der Satyrspiele zu den Tragödien darauf hin, daß auch in diesem Abwechseln zwischen satyrest schließenden und ohne Satyrn erheitert schließenden Tetralogien eben so wenig wie in dem Abwechseln zwischen Fabel-Tetralogien und Thema-Tetralogien sich die Tragiker voneinander unterschieden, sondern jeder sowohl der einen als andern

Form sich nach Gelegenheit bediente. Auf eine dritte Kompositionssform weisen romantische Endglücks-Tragödien, wie des Euripides Andromeda und Helena insofern hin, als sie eines in's Heitere lösenden Schlussdramas nicht bedürfen, sondern durchhin, wie die Helena zeigt, ihr komisches Element bei sich haben und mitentwickeln. Auch in dieser Beziehung steht Sophokles gleich mit Euripides. Denn auch er hat diese phantastische Helenafabel (Beiträge S. 246 ff.) und die romantische Andromeda (Welcher die gr. Tr. I. S. 349 ff.) vorgeführt. Ueberblicken wir nun, was wir von der attischen Theater-Chronik, soweit sie die gruppierten tragischen Aufführungen betrifft, übrig haben, im Ganzen.

### 13. Zusammenstellung.

Olympiade. v. Chr.

61	535	Thespis führt seine dramatische Tragedia an den städtischen Dionysien ein.
67	511	Phrynicos siegt im tragischen Wettkampf.
70	499	Pratinas, Chorilos und der junge Aeschylus im tragischen Wettkampf.
71	495	Sophokles geboren.
73	484	Aeschylus siegt im tragischen Wettkampf.
		Euripides geboren, nach der Marmorchronik.
75	476	Sieg des Phrynicos mit der <i>Fabeltetralogie</i> : Phönissen, Thronbesitzer, Perse, Satyrspiel ...
76	472	Sieg des Aeschylus mit der <i>Thema-Tetralogie</i> (Hellenensieg über Barbaren): Phineus, Perse, Glaukos, Satyrspiel Prometheus.
77	468	Erster Auftritt und Sieg des Sophokles mit TRIPTOLEMOS ... über Aeschylus.
78	467	Sieg des Aeschylus mit der <i>Fabeltetralogie</i> : Laos, Oedipus, Sieben, Satyrsp.: Sphinx, über des Pratinassohnes Aristias <i>Thema-Tetralogie</i> (Göttergünstlinge): ... os, Perseus, Tantalos, Satyrsp.: Die Ringer, welche den zweiten Preis, und des Phrynicossohnes Polyphradmon <i>Fabeltetralogie</i> : Lykurgia, welche die dritte Stelle erhält.

## Olympiade. B. Chr.

80 458 Sieg des Aeschylus mit der  
Fabeltetralogie: Oresteia: Agamemnon, Choephoren,  
Eumeniden, Satyrspiel: Proteus.

81 456 Aeschylus stirbt.

81 455 Erster Auftritt des Euripides mit Peliaden  
.... Er bekommt die dritte Stelle.

84 441 Erster Sieg des Euripides.

85 438 Sophokles siegt über des  
Euripides Thema-Tetralogie  
(das Weib): Kreterinnen, Alkmäon in Psophis, Telephos, Alkestis,  
welche den zweiten Preis erhält.

87 431 Aeschylus' Sohn Euphorion siegt  
über Sophokles, der den zweiten Preis  
und über des  
Euripides Thema-Tetralogie  
(Vaterland und Fremde): Medeia, Philoktet,  
Ditys, Satyrsp.: Die Schnitter,  
welche die dritte Stelle erhält.

87 429 Der Aeschyleer Philokles siegt mit der  
Fabeltetralogie: Pandionis über des Sophokles  
Fabeltetralogie: Oedipodie: König Oedipus, Oedipus  
auf Kolonos, Antigone, . . .  
welche den zweiten Preis erhält.

87 428 Euripides Sieg mit Hippolytos . . .  
über Sophokles' Sohn Iophon, der  
den zweiten Preis,  
und über Ion, der die dritte Stelle erhält.

91 415 Xenokles siegt mit der Thema-Tetralogie  
(Götter-Rache): Oedipus, Lykaon, Balchen,  
Satyrsp.: Athamas  
über des Euripides  
Fabeltetralogie: Alexandros, Palamedes, Troerinnen,  
Satyrsp.: Sisyphos,  
welche den zweiten Preis erhält.

91 412 Euripides gibt die Thema-Tetralogie  
(Liebe in Abenteuern) wozu Helena und An-  
dromeda gehören.

92 409 Sophokles siegt mit Philoktet . . .

Olympiade. v. Chr.

93 406

405

Euripides stirbt.

Sophokles stirbt.

Euripides d. J. gibt nach des älteren  
Euripides' Tod dessen Thema-Tetralogie  
(Götter-Offenbarung, Familien verwirrend,  
Völker bewegend): Iphigeneia in Aulis, All-  
mäon in Korinth, Bakchen . . .

Meleitos gibt die

Fabeltetralogie: Oedipodeia.

#### 14. Anwendung auf Sophokles.

Dass Sophokles bei seinem ersten Auftritt und Wettfieg über Aeschylus anders als tetralogisch aufgeführt, nehmen die Einzel-dramen-Befürchter selbst nicht an. 30 Jahre später sehen wir ihm den Euripides mit einer Tetralogie unterliegen und nach weiteren 7 Jahren eine Tetralogie des Euripides die dritte Stelle, die zweite in eben diesem Wettkampf den Sophokles erhalten; in diesen beiden Fällen (auch dies wird anerkannt) muss also Sophokles ebenfalls tetralogisch aufgeführt haben. 2 Jahre nach dem letzten Fall sind seine Oedipustragödien zu setzen, die sich selbst als Komposition darstellen und fehlt uns also nur die Angabe des letzten Stücks dieser Tetralogie, es sei nun ein Satyrspiel gewesen, oder wie der Bau des Ganzen (s. m. Einleit. in Antigone S. 46) vermuten lässt, eine die Fabel abschließende Tragödie. In den ganzen 63 Jahren von jenem ersten Auftritt des Sophokles bis zu seinem Tode sind uns zudem aus dem ersten Jahrzehnt noch drei Fabeltetralogien (2 des Aeschylus, 1 des Polyphradmon) und 1 Thematetralogie von Aristias, aus den 20 darauffolgenden Jahren außer den 2 Thematetralogien von Euripides, die Sophokles besiegte, und der Oedipodie des Sophokles die Fabeltetralogie des Philekles, und aus den letzten 23 Jahren des Xenokles Thematetralogie und zwei Gruppen dieser Klasse, die Euripides gedichtet, außerdem auch eine Fabeltetralogie von Euripides, wie noch jenseits dieser Grenze die des Meleitos, durch Zeugnisse bekannt. Hinlänglich erscheint hierin die Tragikerlaufbahn des Sophokles mit der Sitte der Dramen-Komposition verschlossen und überzogen und dient selbst diese lückenhafte Chronik zur Bestätigung der alexandrinischen Tradition von der Gemeinbräuchlichkeit der tetralogischen Aufführung.

Alles Gegebene deutet nur darauf hin, dass Sophokles immer tetralogisch dargestellt. Von anderer Seite spricht dafür auch die Zahl seiner Siege (Schöll, Leb. d. Soph. S. 78 f.). Es werden ihm bei ungefähr 113 Stücken 18 oder 20 Siege (erste Preise) zugeschrieben. Bei durch-

gehends tetralogischer Aufführung ergiebt die Zahl der Stücke 28 Bewerbungen und hat dann Sophokles bei weitem in den meisten Fällen den Sieg, nämlich 18 oder 20 mal den ersten, 8 oder 10 mal den zweiten Preis davongetragen, da bestimmt gesagt wird, daß er zur dritten Stelle niemals herabgekommen. Dies entspricht dem Zeugniß, daß er der beliebteste Tragiker seiner Zeit gewesen. Hätte er aber, wie bei Suidas steht, den Einzelwettkampf anstatt der Tetralogie eingeführt, so kämen seine Siege nicht auf den vierten Theil der Bewerbungsfälle und wäre er etliche und achtzigmal der Zweite geworden. Lassen wir auch seine Einführung sich auf das Lenäen-Wettspiel und seine einzeln aufgeführten Dramen auf die Hälfte der Gesamtzahl beschränken, so wäre er bei 56 oder 57 Einzelbramen und 14 Tetralogieen immer noch in 70 Aufführungen 50 mal unterlegen, da der Siege nur 20 waren, also ungleich öfter nachgestanden als zum Kranz gekommen. Da müßten wir doch fragen: Wer waren denn die glücklichen Nebenbuhler, die den Meister, ohne seinem überwiegenden Ruhm zu schaden, so oft um den ersten Preis brachten? Die dreizehn oder achtzehn Siege des Aeschylus müssen zum größten Theil vor die Tage des Sophokles fallen, da es von den vier Jahrzehnten seiner Tragikertätigkeit nur das letzte ist, in welchem auch Sophokles bereits auf der Bühne war. Dem nächstberühmten Euripides finden wir fünf Siege, dem Ion und dem Achäos, die zu den geschätzteren zählen, jedem einen Sieg zugeschrieben. Wenn wir außerdem von allen sonst genannten Tragikern dieser Zeit so wenige Siege, als mit Rücksicht auf das Schicksal der Letztgenannten ihnen zuzutrauen sind, in Anschlag und gegen das Kampfglück des Sophokles in Abrechnung bringen, muß immer noch die Zahl seiner Kränze für 70 Aufführungen unerklärt gering erscheinen. Soll, wie billig, der glänzende Meister öfter Sieger geblieben als unterlegen sein, so muß man, um die Summe der Dramen auf eine so viel kleinere Zahl Bewerbungsfälle zurückzuführen, die tetralogische Aufführung zum wenigsten so überwiegend, die mit Einzelbramen so selten annehmen, daß die letztere aufhört, für die Kunstübung von Belang zu sein.

Denn dichtete, wie man hiernach annehmen muß, Sophokles für das Hauptfest und bei weitem für die meisten Bewerbungen tetralogisch, so kann die Einführung von gelegentlichen Ausnahmen, wo einzelne Dramen kämpfen, kein Moment für die Entwicklungsgeschichte der attischen Tragödie haben. Am wenigsten ist man berechtigt, eine Sache von so untergeordnetem und geringem Spielraum sich, wie man beliebt hat, mit dem eigentlichen Fortschritt der Tragödiendichtkunst durch Sophokles in wichtiger Verbindung zu denken.

Was nach gegebenen festen Gesichtspunkten zulässig bleibt, ist blos die Möglichkeit, daß im damaligen Athen bisweilen auch einzelne Dramen aufgeführt worden, obwohl jedenfalls viel seltener als die Gruppen, die zur völligen Dionysosfeier gehörten und, nach Thrasyll, die allgemeine Weise des Wettkampfs waren. In diesem geringen Umfang kann man die Sache annehmen, wenn man's doch durchaus will. Bezeugt ist sie aber nicht. Denn da man hierbei, um nicht dem Sophokles in seinen Preisbewerbungen zu viele Riten zuzuschreiben, doch die Tetralogie als vorwaltende Sitte, übereinstimmend mit den Alexandrinern festhalten muß, so kann man sich für das ausnahmsweise Einzeldrama nicht mehr auf den Suidas stützen, der den Sophokles das Letztere an die Stelle der Tetralogie setzen läßt. Dies ist nun freilich ganz falsch; aber das in einen möglichen Nebenwinkel gerettete Einzeldrama auch noch nicht historisch.

### 15. Trilogie, wie Tetralogie. Sophokles, wie Aeschylus.

Von den 20 dem Aeschylus beigelegten Trilogieen haben bei weitem die meisten, nämlich 16, kein Zeugniß ihrer Zusammengehörigkeit für sich, weder ein besonderes für die besondere Gruppe, noch ein allgemeineres, daß Aeschylus gewöhnlich oder häufig Fabeltrilogieen gegeben. Es sind nur die Titel der einzelnen Tragödien und die spärlichen Fragmente der letztern, die vorliegen. Alles beruht darauf, ob die Beziehung dreier Titel auf die Succession der Handlungen einer Fabel Wahrscheinlichkeit hat und dazu die Bruchstücke passen. Dieselben Beweismittel sind für Fabeltrilogieen des Sophokles vorhanden. Dass außerdem von zufällig nur 4 solcher Gruppen des Aeschylus äußere Zeugnisse sich erhalten haben, von solchen des Sophokles aber, wie von den meisten des Aeschylus, keine, macht deswegen keinen Unterschied, weil die alte Überlieferung eine Ungleichheit, die zwischen Aeschylus und Sophokles in Betreff der Dramen-Verbindung stattgefunden hätte, nirgends behauptet oder andeutet, vielmehr im Gegentheil das Dichten und Aufführen von Dramen-Gruppen als allgemeine Sitte der attischen Träger hinstellt.

Dass die Aufführung immer tetralogisch war, hindert uns nicht, bei Sophokles ebensowohl als bei Aeschylus von Trilogieen zu sprechen. Es konnte zwar an der vierten Stelle eine Tragödie stehen, die ein Thema mit den drei vorangehenden hatte. Dies ist an der Alkestis des Euripides bezeugt und klar; und dieses uns keineswegs als eine Sonderbarkeit bezeichnete Beispiel für das einzige seiner Art zu erklären, wäre willkürliche Voraussetzung. Bestimmte Gründe, die ich oben (S. 79)

schon angeführt, sprechen vielmehr dafür, daß auch in Fabel-Gruppen vier Tragödien verklamen. Häufiger war gleichwohl das Satyrspiel an der vierten Stelle. Dies geht aus der Angabe bei Diogenes L. hervor, die es allgemein, als das Gewöhnliche, ausspricht, und nächstdem aus dem Verhältniß der Summen uns erhaltenen Satyrspieltitel von Aeschylus und von Sophokles zu den Summen der uns erhaltenen Tragödientitel von denselben. Theilt man die letzteren mit drei, um die Summen der Gruppen zu bekommen, so macht dann die Anzahl der Satyrspiele beidemal ungefähr zwei Drittel der Gruppenzahlen, stellt sich also analog zu dem Sache, daß das Satyrspiel an vierter Stelle der öftere Fall war. Bei einem Falle dieser Art, bei der Oresteia des Aeschylus finden wir von Aristarch und Apollonios den Namen Trilogie angewandt, mit welchem sie, vom Satyrspiel absehend, die drei Tragödien als ein Gauzes zusammenfaßten. Wir selbst sehen bei diesem Satyrspiel, dem Proteus, aus der Fabel, daß es mit den Tragödien zu einem Fabelkreise gehört, und aus den Fragmenten, daß es auf die Motive der Tragödien poetische Beziehung hat, unbeschadet Dem, daß die Handlung der Tragödien sich mit der dritten abschließt und befriedigend vollendet. Obgleich also dies Satyrspiel pragmatisch angeknüpft und die Tetralogie nicht blos eine äußerliche nach der Aufführung, sondern eine poetische nach der Komposition ist, sind doch die Tragödien unter sich enger verbunden als mit ihnen ihr Satyrspiel. Sie haben den Vortragstyp durchaus gleich, welchen hingegen das Satyrstück mit einem burlesken Chor und einer heitern Phantastik temperirt, und sie fordern im Gang und Sinn der Handlung einander notwendig, nicht notwendig aber das Satyrstück, wenn es schon durch Charakter und Motive ein annäthiges Nachspiel zu ihnen bildet. Aus der Natur der Sache begreift sich, daß manches Satyrspiel noch weniger Bezug auf die bestimmten Vorstellungen der Tragödien haben und doch für die Wirkung, die sie zurückließen, eine angenehme Stimmungswandlung erzeugen konnte. In allen solchen Fällen hat die Unterscheidung der tragischen Trilogie ihren wohlverständlichen Sinn, und sie waren zahlreich, weil ja die Tetralogien der Mehrzahl nach solche mit Satyrstücken an vierter Stelle waren. Was nun Dramengruppen betrifft, die uns als solche nicht bezeugt, aber durch Spuren wahrscheinlich sind, so ist es natürlich, daß bei dem freieren Bezuge, in welchem überhaupt sich die Satyrspiele den Tragödien anschlossen, die nachweisbare Möglichkeit der Anknüpfung eines bestimmten an bestimmte Tragödien den Schluß auf wirkliche Zusammengehörung noch nicht nach sich zieht. Hingegen von einer aus Titeln und Bruchstücken erkennbaren Ergänzung dreier Tragödien zu einer verketteten Handlung

ist der Schluß auf ursprüngliche Zusammenbildung um so bündiger, je sichtlicher die Handlungsteile einander fordern. Und wenn sich dabei für den Handlungs-Abschluß in der dritten Tragödie eine merkliche Spur findet, ist der Name Trilogie gerechtfertigt. Wir lassen also bei Aeschylus alle Trilogien gelten, deren innere Verbindung an den Ueberbleibseln wirklich nachgewiesen werden kann, verlangen aber billig für ebensolche Nachweisungen an Ueberresten der sophokleischen Tragik die gleiche Anerkennung.

Man hat nicht mit diesem gleichen Maß gemessen, sondern mit doppelt ungleichem. Bei den Ueberresten des Aeschylus hat man schwache Möglichkeiten für Wiederherstellungen gegeben, hingegen entschieden stärkere Kennzeichen von Zusammengehörigkeit, die ich an Ueberresten sophokleischer Stücke nachgewiesen, als ungültig verworfen. Gerade das Hauptforderniß, die Aufzeigung an der Handlungsform der Stücke, die man für ursprünglich verbunden erklärt, daß sie einander wesentlich ergänzen, wird meistens an der Wiederherstellung äschylistischer Trilogien vermißt, gerade dies hat man, als ich es für sophokleische Kompositionen geltend machte, gar nicht erwogen, sondern mein Verfahren von Seiten verschiedener kritischer Nebenmittel verdächtigt, die dem Laien unerlaubt fühlenscheinen, von welchen ich aber leicht hätte beweisen können, daß meine heftigsten Gegner sich ebenderselben, wo es ihnen beliebte, selbst bedienten. Ich hatte keine Lust zu einer solchen Verichtigung von einseitigen Reservaten aus Akten, die ja vorlagen. Ich gehe auch jetzt nur auf die Sache los und zeige, warum die Annahme von verknüpften Dramen des Sophokles nicht schlechtere, sondern bessere Grundlagen hat als die gemachten Annahmen von solchen des Aeschylus.

## 16. Sicherheitsgrad gemuthmaßter äschylistischer Trilogien.

Die erhaltenen Titel verlorener Dramen des Aeschylus sind zum großen Theil nicht von der Art, daß sie an sich schon auf eine bestimmte Fabel hinwiesen. Argeier, Kreterinnen, Phryger (*Φρύγοι*), Priesterinnen, Geleitschaar, Pflegeschaar, Zünglinge u. m. dgl. können auf ganz verschiedene Fabeln bezogen werden. Es sind ebenso zum großen Theile die Bruchstücke aus den verlorenen Dramen des Aeschylus so kümmerlich, daß sie im öftern Fall gar keinen bestimmten Handlungszug, noch weniger einen Begriff von den Grenzen der Handlungsentwicklung in dem Drama, dessen übrige Splitter sie sind, an die Hand geben. Hieraus folgt, daß man freilich leicht sich Möglichkeiten imaginiren kann, wonach drei Stücke dreier Titel eine gewisse Fabel können zum Gegenstand ge-

habt haben, daß aber an den Ueberresten weder die Bestimmtheit der Fabel, noch die Bestimmtheit ihrer Vertheilung auf diese drei Stücke wahrzunehmen ist. Wie häufig dies Gebrechen sei, zeigt die Geschichte der Trilogieen-Wiederherstellung.

Für die Lykurgia hatte Welcker (Tril. S. 320) die Dramenfolge aufgestellt: Dionysos Ammen, Edonen, Lykurgos-Bassariden. Wie dagegen das (zuerst durch G. Hermann bekannt gemachte) Scholion die überlieferte Didaskalie der Lykurgia giebt, waren die Edonen, die Welcker als Mittelstück nahm, das erste, die Bassariden, die Welcker als Endstück sah, das Mittelstück, und das dritte Stück waren die „Jünglinge,“ die Welcker zu einer ganz andern Fabel, nämlich (Tril. S. 452) zum Anfangstück für eine Heimkehr des Odysseus verwendet hatte. So gänzlich konnte Welcker das letztere Stück erkennen, so das Mittel drama für das Schlussdrama, das Anfangstück für das Mittelstück eben nur darum halten, weil von jenem die Ueberreste gar Nichts über den Inhalt, von diesen Nichts über die Handlungs-Grenzen ergaben.

Als Oedipodie und Thebais stellte Welcker (Tril. S. 354 f.) die beiden Trilogieen auf: 1) Laios, Sphinx, Oedipus; 2) Nemea, Sieben gegen Thebä, Phönizierinnen. Den Phönizierinnen gab er hier die Bestattung des Polyneikes durch Antigone, Verbannung des Oedipus mit ihr, dessen Ankunft auf Kolonos, Rückforderung durch Kreon, Schützung durch Theseus und Grabvermächtniß zum Inhalt. Später (Darmstädter Schulzeitung 1832 S. 164. 229.) änderte Welcker die zweite Trilogie dahin, daß er zum dritten Stück die Elefinier nahm. Die Phönizierinnen erklärte er nun zum Endstück der Epigonentrilogie und nun sollte ihr Inhalt sein (a. O. S. 234) die Tapferkeit des Alkmäon, die Wiedereinsetzung des Thersandros und die Weihung der Manto nach Delphi. Allein nach der später durch Franz bekannt gewordenen alten Didaskalie war Oedipus nicht, wie bei Welcker, Endstück, sondern Mittelstück, die Sphinx nicht Mitteltragödie, sondern Satyrspiel an vierter Stelle, und die von Welcker in die zweite Trilogie als Mittelstück gesetzten Sieben waren Endstück der ersten.

Dass Welcker die „Bogenschützinnen“ zuerst als Amazonen vor Troja zur Memnonfabel stellte, hernach von Droysen es angenommen hat, daß sie die Aktäonfabel enthielten, mach' ich hier darum nicht geltend, weil das Letztere wirklich aus den Bruchstücken erkennbar ist. Hingegen die obenerwähnten Platzwechselungen der Stücke, die so und so die wirkliche Didaskalie nicht erriethen, und seine Erklärung der Elefinier erst zu einem Anfangstück (der Epigonen), dann zu einem Endstück (der Thebais), gereichen zum Beweise, daß hier nicht die Rede sein kann

von der Nachweisung einer Verknüpfung. Eine Komposition ist es dadurch, daß Anfang, Mitte und Ende bestimmt ist. Wo aber der Stoff so geduldig ist, daß er ebensowohl Ende sein kann als Anfang, und so undeutlich, daß das Nachspiel für die tragische Mittelhandlung genommen werden kann, da ist die Komposition nicht zu ermitteln. Und wie sollte man denn einen Verbindungsknoten an einem Stück objektiv nachweisen können, dessen ganzer Inhalt so völlig unbekannt ist, daß man in demselben, wie Welcker in den Phönizierinnen, das einmal die tragische That der Antigone und die letzten Schicksale des Oedipus, das andremal die Endscenen des Epigonenkriegs voraussehen kann? Zwar daß die erste Voraussetzung, eines solchen Endstückes zu den Sieben gegen Theben, unrichtig sei, konnte man gleich wissen, weil in diesen Sieben Oedipus, den das vermeinte Endstück nach Kolonos will wandern lassen, ganz unzweideutig schon tot ist. Durch diese Beseitigung wird es aber um Richtig möglicher, unter demselben Titel nun den Inhalt nach der zweiten Voraussetzung an der einzigen Zeile zu erkennen, die aus den Phönizierinnen angeführt wird und von einer Fußbekleidung spricht. Es ist sogar in diesem einzigen Citat nicht einmal der Titel Phönizierinnen (der im handschriftlichen Verzeichniß der Stücke des Aeschylus fehlt) bei Pollux 7, 91 handschriftlich gesichert, sondern Becker liest: Phryger.

Es zeigt dieselbe Unzulänglichkeit der Beweismittel, wenn Welcker zur Iphigeneia-Trilogie die „Priesterinnen“ erst (Tril. S. 409) als Anfangstück, dann (Rhein. Mus. V, S. 447) als Endstück ziehend, jenesmal für ihren Inhalt die Vorgänge in Aulis vor der Opferung der Iphigeneia, dann aber die in Tauri, wo Orest die Schwester wiederfindet, erklärt. Auch die Verwendung der „Gemachbauenden“ (Thalamopoi), als „Brautgemachzimmerer“ erst zum Mittelstück, dann zum Anfangstück der letzteren Trilogie hat eben so wenig Nothwendigkeit als die Verbindung der „Ammen“ oder „Wärter“ (Trophoi) und der „Geleitschaar“ (Propompoi) mit der Niobe-Tragödie. Denn allerdings lassen sich auch andere dramatische Fabeln denken, wo jene und diese vorkommen könnten, und die Reste unter diesen Titeln enthalten keine Fabel-Kennzeichen. Dies gilt ferner von den „Neymachern“ (Dikthurgoi), die das Anfangstück einer Athamas-Trilogie sein sollen. Nach Welcker thut dieser Chor so dergleichen als mache er Neze, weil Athamas, der im balassischen Wahnsinn zu jagen glaubt, nach Nezen schreit. Dies Beschwichtigungsmotiv, das in der Handlung dieser Fabel nur ganz vorübergehend gedacht werden könnte, erklärt weder die Benennung des ganzen Chores und Stücks so natürlich, noch ist es an sich mit dieser Handlung so ungesucht gegeben, um unmittelbar als ihr zugehörig einzuleuchten. Die

Fragmentchen bieten keine Anknüpfung an Athamas. Daher war G. Hermann mindestens eben so berechtigt, der mehr bezeugten Leseart „Nez-Zieher“ (Diskhuloi) den Vorzug und die Deutung auf die Danae-Fabel zu geben. So ist der Chorname bezeichnend für ein wesentliches Moment der Fabel, die Rettung der Danae und des Perseus aus dem Meere. Die letztere Handlung schreibt Welcker selbst dem Aeschylus zu in dem ersten Stück einer Perseus-Trilogie. Aber der Titel, den er diesem giebt, „Danae“, beruht ausschließlich auf der Korrektur einer Anführung, deren Schriftzug näher legt, „Danaiden“ zu lesen. Und hier will ich bemerken, daß auch die obenerwähnten „Gemachbauen-den“ (Thalamopoioi) auf die Einrichtung des Thalamos zu beziehen, in welchen Danae von ihrem harten Vater gesperrt wird. Das für sich hat, daß hier der Thalamos ein reell integrierender Bestandtheil der Fabel ist, was er in der Iphigeniea-Fabel, mit der Welcker diesen Chor verknüpft, darum nicht ist, weil hier der bloße Vorwand der Hochzeit, als Motiv der Verfassung der Jungfrau, mit ihrer Ankunft in Aulis verschwinden muß.

Die Titel, die wegen Mangels an Überresten das einzige Gegebene bei diesen Trilogieenversuchen sind, nur daß ihre Deutung nicht sicher ist, sind bei andern dieser Trilogieen nicht einmal gegeben, sondern auf unüberzeugende Weise gemacht. So bei der trilogischen „Zerstörung Ilios“ (Iliupersis) nicht nur im ersten wiederaufgegebenen, sondern auch dem zweiten Versuche Welckers. Der erste (Tril. S. 440. 489) verband Ilierinnen, Persis, Alias Lokros. Gegeben war hier nur der Alias Lokros durch eine Anführung bei Zenobius. Weil aber das Stück im handschriftlichen Verzeichniß der Stücke des Aeschylus fehlt und diese Anführung ganz allein steht, während aus dem Lokrischen Alias des Sophokles sieben Anführungen verschiedener, darunter des Zenobius selbst (5, 98) vorliegen, ist der Name des Aeschylus in dieser (6, 14) für Schreibfehler anstatt Sophokles von den Kritikern, nun auch von Welcker selbst erkannt worden. Den Titel Persis hat Welcker durch Umschreibung von „Persis“ in „Persidi“ bei Wortanführungen, die in unsern Persern des Aeschylus nicht stehen, übrigens keinen Zug der ilischen Handlung andeuten, und so auch die „Ilierinnen“ durch Umschreibung des Worts in einem End-Saße des handschriftlichen Lebens des Aeschylus gewonnen, welcher corrupt und unerklärt ist und, wie Welcker selbst nicht leugnet, ein unverständlicher Satz auch nach dieser Umschreibung bleibt. Könnte man auch an so geschöpfte Titel glauben, so bringen sie doch nichts mit sich, woraus die Verknüpfung der Stücke miteinander sich darthäte. Der zweite Versuch (Rhein. Mus. V. 466. Die gr. Tr. I, 29)

verbindet: Lemnier-Philoktet, Philoktet [in Troia], Persis-Phrygerinnen. Die Lemnier finden sich im handschriftlichen Verzeichniß der Dramen des Aeschylus, über ihren Inhalt nirgends eine Angabe. Weil aber das Verzeichniß auch den Philoktetes nennt, erklärt Welcker diesen für den Philoktet in Troia, die Lemnier für den Philoktet auf Lemnos. Der Titel Persis hat die schon erwähnte Veränderung der Lesart, der Nebentitel Phrygerinnen die Aenderung der im handschriftlichen Verzeichniß genannten „Phrygiori“ in „Phrygiae“ zur Grundlage. Nachweisbar als Dichtung des Aeschylus ist schlechthin blos die Handlung des Philoktet auf Lemnos. Aber keines der von Welcker in die Lemnier gesetzten Bruchstücke ist unter dem Titel Lemnier, sondern neuerlei Aufführungen sind immer nur unter dem Titel Philoktetes citirt. Im handschriftlichen Verzeichniß ist in fünf Fällen, wo die Stücke Nebentitel hatten, dieser gleich mit „oder“ an den alphabetisch angeführten Titel angehängt, wonach man, wenn Welckers Deutung richtig wäre, auch hier erwarten sollte: „Lemnier oder Philoktetes.“ Die Aufführung des Prometheus geschieht im Verzeichniß dreimal hintereinander mit Beifügung der die drei Tragödien dieses Namens unterscheidenden Prädikate; wonach man, wenn Welcker den Titel Philoktetes in diesem Katalog mit Recht auf die Handlung in Troia bezöge, auch hier die Beifügung: „in Troia“ erwarten sollte. Ein Citat, das nach Nennung oder Inhalt aus einem Philoktet in Troia von Aeschylus wäre, giebt es nicht. Auch „Phrygerinnen“ des Aeschylus werden nirgends genannt. Der Ausspruch, den Aristophanes in den Fröschen (1451) dem Aeschylus in den Mund legt, ist weder durch die Natur der Stelle, noch durch ein Scholion als wörtliche Entlehnung aus einem Gedicht des Aeschylus bezeichnet, geschweige als nothwendig einer Iliupersis von Aeschylus angehörig. Das Bild dieses Ausspruchs mit derselben Moral steht im Agamemnon des Aeschylus B. 717 ff. Hiermit ist keine äschylische Persis nachgewiesen. Und auch die andere mittelbare Nachweisung derselben, als vorausgesetzt in einer kranken Stelle der aristotelischen Poetik, von welcher dabei Welcker doch zugeben muß, daß sie sinnlos interpolirt ist, hat, so viel ich weiß, noch niemanden überzeugt. Wer wird nun fragen, ob Stücke zusammenhingen, von welchen nicht einmal wahrzunehmen ist, daß sie existirt haben?

Auch die drei für die Fabel des Odysseus von Welcker angeschlagenen Trilogien sind als solche nicht nachgewiesen. Für die erste (Tril. 452) verlor er, wie erwähnt, das Anfangstück „die Jünglinge,“ als sich erwies, daß sie zur Lykurgia gehörten. Die „Ostologen,“ früher Mittelstück, wurden ihm nun Anfangstück, „Penelope“ blieb ihm Endstück, und dies gegen die Natur der Handlung; da in dem Bruchstück

dieses Titels der noch versiegte Odysseus, der sich für einen Kreter giebt, redet (vgl. Odys. 19, 172), während er in den Ostologen, wie Welcker selbst (Nachtr. z. Tril. 174) anerkennt, über die schon todtten Freier, also in einem späteren Moment (vgl. Odys. 22, 35), bereits in seiner wahren Person spricht, womit sich freilich Welckers Deutung des Chor-namens Ostologen auf eine knochen-sammelnde Bettlerschaar nicht wohl verträgt, während nach sicherer Wortbedeutung und nach der Fabel (Od. 24, 416) „Bestattende,“ die Väter und Verwandten der erschlagenen Freier zu verstehen sind, welche nach dem griechischen Leichenbrauch die Ueberreste der Freier sammeln, und welche ihren Tod rächen wollen, sich aber versöhnen und dem Odysseus Treue geloben müssen; was den Schluss der Odyssee macht. Aus dem Bruchstück, wo Odysseus über des Eury-machos Frechheiten (auf seine Asche hinweisend) spricht, sieht man, daß Aeschylus an die Ostologie der Ueberwundenen die Rechtfertigung des Rächers und die Aussöhnung anschloß. Da Welcker nicht sah, daß das Drama Penelope vor das der Ostologen gehöre, und die Letzteren als Bettler-Chor sah, suchte er zwischen ihnen ein Mittelstück, welches er unter dem Titel „Die Becher,“ *Syndeipnoi*, aufgestellt hat (Nachtr. z. T. 172. Die gr. Tr. I, 29). Dieser Titel kommt von Aeschylus nicht vor. Welcker will ihn finden in einem Fragment des Aristophanes, wo einer „im Becherkreise (ἐν τοῖσι συρδειπνοῖς) den Aeschylus lobt“ — unter seinen Bechergenossen lobt er ihn, nicht lobt er ein Stück „die Bech- genossen.“ Die *Syndeipnoi* von Sophokles hatten, wie ich (Beitr. S. 206) gezeigt habe, nicht das Freier-Mahl in Ithaka, sondern das Achäer-Mahl auf Tenedos zum Inhalt. Das Fragment des Aeschylus bei Athenäos 17 c., dem eines aus den *Syndeipnien* des Sophokles sichtlich parallel steht, läßt also auf ein Achäermahl in Tenedos auch von Aeschylus schließen, es bezieht sich auf keinen Freier in Ithaka und ist von Neueren mit Unrecht in die Ostologen gesetzt. Das Achäer-Mahl von Aeschylus hieß wahrscheinlich „Die Argeier“ (wie die Bekämpfer Troia's bei Homer eben so oft heißen als Achäer). Denn zwei Bruchstücke dieses Titels bezeichnen Becher-Ausgelassenheiten eben wie jenes, das bei Athenäos als Becherunfug, parallel mit dem aus des Sophokles Bech- genossen, angeführt wird — Ausgelassenheiten, von welchen Welcker nicht gezeigt hat, wie sie in die Mitte der Epigonen-Handlung kommen könnten, in welche er die Argeier stellt. Auf keinen Fall sind die *Syndeipnoi* als Mittelstück einer Odysseustrilogie von Aeschylus haltbar.

Die zweite Odysseus-Trilogie Welckers (Tril. 458): Palamedes, Todtenbeschwörer, Odysseus Akanthoplex knüpfte an die Prophezeiung über Odysseus' Tod in den zum Mittelstück genommenen Todtenbeschwör-

rern ihre bestimmten Voraussetzungen über die Gestalt des ersten und des dritten Dramas. Da jedoch von gerade dieser Gestalt des ersten in den wenigen Resten keine Spur zu finden und das dritte, ein Odyssenus Akanthoplex von Aeschylus, überhaupt nirgends genannt ist, fehlt auch hier die Nachweisung. Sie fehlt für zwei Dramen in dem dritten Versuch (Die gr. Tr. I. 45), der eine Aenderung des letztnannten ist. Die Anknüpfung des Palamedes wird zurückgenommen, die Voraussetzung aber eines Odyssenus Akanthoplex, weil das Orakel in den Todtenbeschwörern ihn fordere, festgehalten, übrigens unentschieden gelassen, ob zwischen diesem und jenem ein unbekanntes Mittelstück, einen heißen Kampf enthaltend, oder vor den Todtenbeschwörern ein Theil der Odyssene, oder vielleicht Sisyphos Steinwälzer (der Vater des Odyssenus) gestanden.

Sehr groß (wenn ich zum Ueberflusß es sagen soll) bleibt Welckers Verdienst, die Sache angegriffen und eine wechselseitige Uebersicht des Epos und Drama's der Griechen verfolgt zu haben, aus der die ganze Geschichte griechischer Poesie in größerer Umfassung und Tiefe hervorgehen muß. Was im Engern die Tragik betrifft, ist ein besonderes Verdienst Welckers die wohlbegründete Beseitigung falscher Begriffe vom Satyrspiel, die eine Reihe Irrthümer im Gefolge hatten<sup>29)</sup>. Und den Aeschylus anlangend brachten Welckers Erörterungen über dessen Prometheus, Danaïs, Achilleis u. s. w. die zerrafrene Auffassung erst wieder auf den rechten Weg. Nur nahm Welcker für seine Zeichnungen äschylierischer Dramengruppen die Verknüpfung zu getrost aus dem Epos, ohne

<sup>29)</sup> Nach (Trag. gr. Fragm. Lips. 1856), der bei gehöriger Berücksichtigung der Literatur seines Gegenstandes an etlichen Stellen Welcker und Aeschyl. Fr. 319. O. Müller statt G. Hermann hätte nennen sollen, war nach der Unterscheidung, wie Welcker sie erhärtet hat, nicht berechtigt, die Ostologen des Aeschylus und die Synoipnen des Sophokles wieder kurz hin für Satyrspiele zu erklären, ohne Zeugniß, ohne Analogie, ohne Möglichkeit historischästhetischer Rechtfertigung. Es beweist nur, was dem Kenner auch an andern Stellen dieses in Schrift- und Wortkritik ausgezeichneten Buchs bemerklich wird, daß der Verfasser über Fabeln und Dramenformen keine selbstständigen Studien gemacht. Weil er in anderer Hinsicht so Treffliches leistet, konnte er diese Mühe sich, mußte dann aber auch uns seine apodiktischen Urtheile darüber ersparen. Dagegen wird er es allerdings rechtfertigen können, daß er Adesp. 136, von Welcker (Die gr. Tr. I. S. 232) in die Tragödie „Phäaken“ gesetzt, als Fragment aus einem Satyrspiel ansieht, und Incert. Soph. 693 nicht unter den mutmaßlichen Fragmenten der Tragödie „Epigonen oder Eriphyle“ erwähnt hat, welcher es Welcker (a. O. S. 277 u.) zutheilen will. Dass einer ein Weib „vermaledeit“ schilt, „weil sie zum Bacchusfest mit einem solchen Zug und Schluck am Leibe (der für Andere nichts übrig lässt) gekommen,“ kann ich mir wohl in einem Satyrspiel, aber in keiner Tragödie denken.

sich (dies zeigen die angeführten Beispiele) an Dem, was übrig war von den Stücken, die er auf's Epos vertheilte, einer gültigen Spur zu versichern, daß sie eben diese Verknüpfung, daß sie diesen und keinen andern Theil der Fabel, ja daß sie wirklich nur etwas aus dieser Fabel und nicht etwa eine ganz andere zum Gegenstand gehabt. Dem gegenüber darf ich sagen; daß ich für die Dramengruppen des Sophokles, die ich 1839 in meinen „Beiträgen zur Gesch. der griech. Poesie“ zuerst hervorgezogen, mehr objektive Gründe an's Licht gebracht habe.

### 17. Sicherheitsgrad gemuthmaßter sopholleischer Dramen-Verknüpfungen.

Ich ging schon damals von den Gründen für die Allgemeinheit der tetralogischen Aufführung in Athen und neben den urkundlichen Beispielen von Fabeltetralogien Verschiedener, von meiner Entdeckung aus, daß auch die bezeugten Aufführungsgruppen des Euripides einen innern Zusammenhang haben. Nun hatt' ich ein Recht zu sagen, daß es auffallend wäre, wenn Sophokles die vier Dramen, mit welchen auch er wettkämpfen mußte, ohne poetische Verbindung gelassen. Was ich dann (S. 169) für das Gegentheil geltend machte, war, daß wir sopholleische Dramen wahrnehmen können, die nicht allein stehen könnten. Nicht bloße Titel mit unbezeichnenden Resten griff' ich auf, um sie nach schwacher Möglichkeit auf ein episches Ganze zu beziehen, sondern Inhaltspuren von Dramen, deren Fabel außer Zweifel stand, und die nach der Natur dieser Fabel und dem Maaze der Aufführung eines griechischen Drama's in diesem einen Stück rund abzuschließen unmöglich war.

1) Zum ersten Beispiel nahm ich die Lakonerinnen. Urkundlich gesichert ist der Inhalt die heimliche, von Einverstanden in Troia unterstützte Entwendung des troischen Palladion durch Odysseus und Diomedes. Die Bruchstücke ergeben deutlich die Einschleichung der beiden Helden durch einen engen, schmuzigen Kanal, und ein Verhandeln darüber, ob die Sache der Troer von den Göttern geschirmt oder verworfen sei, also das Palladion ohne strafbaren Verrath ausgeliefert werden dürfe. Daz diese Verhandlung unter dem Schutz der Helena geführt wurde, giebt nächst dem Epos der Titel an die Hand, der auf die lakonischen Mägde der Helena weist. Daz die Helden das Palladion, als eine Bedingung der Eroberung Troia's, wirklich in die Hand bekamen, und zwar durch den Verrath des Antenor, dessen Frau, Theano, Priesterin des Palladion war, ist die ständige Fabel. Fragen wir nun nach der poetischen Totalität in diesem Drama, so treibt es nothwendig über sich hinaus. Für

Diomed und Odysseus ist die Handlung nur ein kühnes Abenteuer, eine Episode ihres Heldenlebens, die nichts Tragisches, nichts dramatisch Er-schöpfendes hat. Der äußere Abschluß, daß der Palladianraub gelingt, hat seinen Sinn in dem Erfolge, der jenseits liegt, in der Einnahme Troia's, deren Vorbedingung zu sein die Wichtigkeit dieses Raubes aus-macht. Für die ausliefernden Personen ist mit ihrer schließlichen Ein-willigung eben so wenig eine Auflösung ihres Charakters, ihres Pathos, ihres Schicksals erreicht. Auch ihr Entschluß kann erst in der Eroberung, die er einzuleiten dient, je nachdem diese sie äußerlich und innerlich mit-betrifft, zu seiner ausgesuchten Bedeutung und tragischen Reife kommen. Deshalb schloß ich, daß die bezeugte Handlungsgestalt dieses Stücks den Bedarf seiner Verknüpfung mit Folgedramen klar an sich trage.

Kurz nach meinen „Beiträgen“ kam Welcker's Ordnung der Dra-men des Sophokles nach dem epischen Cyklus heraus, worin (Die gr. Tr. I. S. 145 f.) die „Lakonerinnen“ als Einzeldrama umrissen sind. Sie enthielten hiernach: die Ankunft des Heldenpaars bei der einver-standenen Helena, die Betheuerung der Helena bei ihren Heimathsgöttern, Zureden des Odysseus, an Theano oder Antenor gerichtet, Vorstellungen, daß das Verhängniß über Troia unaufhaltlich seinem Ende zuschreite, die Bestimmung des Antenor zum heimlichen Bunde mit den Achäern — alles wahrscheinlich im Hause der Helena, wohin das Palladion gebracht sein müsse. Zulegt nimmt Welcker einen äußerst heftigen Streit über das Palladion zwischen Diomed und Odysseus an. Er verwendet dazu ein Fragment, wo einer dem Diomed über seinen und seines Vaters Cha-rakter die ärgsten Vorhalte macht, welches übrigens nicht mit dem Titel Lakonerinnen citirt ist. Nach Welcker schrieb sich die Vorstellung solchen Zwistes unter diesen Helden von dem Wetteifer der griechischen Städte um den Besitz des echten Palladion her, und er vermuthet, Sophokles habe von dem attischen Palladion und dem zu Argos Anlaß genommen, diesen Zwist eigenthümlich und bedeutend zu gestalten, dem wohl Helena als Schiedsrichterin sein Ziel gesetzt. — Diese Hindeutung auf die letzte Verpflanzung des Palladion lenkt jedenfalls den Blick weit ab vom Boden, Zeitraum und Zweck der Vorstellung, kann also, wenn angenommen, blos ein Corollarium, keine einheitliche Handlungsvollendung bilden. Alles and're, im Stück Gegebene ist Knoten-Schürzung ohne Lösung. Das, worin das Gewicht der Vorstellung liegt, wird am Schlusse blos erst erwartet. Die Helden, mit dem Schutzbild abziehend, erwarten das Vor-sichgehen des Eroberungsanschlags, Helena erwartet die Aussöhnung mit ihrem Gemahl und, wie gleichfalls der Chor ihrer Mägde, die Rückkehr in die Heimath, Antenor erwartet seine und der Seinen Rettung bei

dem von ihm selbst beschleunigten Verderben seiner Vaterstadt und Mitbürger. Das ist eine Exposition, kein selbstständiges Drama.

Daher hatte ich als nöthiges Folgedrama den Laokoon des Sophokles bezeichnet. Von diesem Stück ist sicher, daß es zur Fabel hatte, was im Epos unmittelbar auf den Palladianraub folgt. Das gezimmerte Riesenpferd, worenin die Haupthelden der Achäer sich bargen, während die Uebrigen das Lager abbrachen, als führen sie heim, jedoch nahe genug auf der Lauer liegen, wird den verwunderten Troern durch den Achäer Sinon, der unter der Maske eines Ausgestoßenen ihr Vertrauen einnimmt, als ein Weihgeschenk vorgestellt, welches zur Versöhnung des Zornes der Göttin Pallas wegen des Palladianraubes, habe gebaut werden müssen. Es sei ein Schicksalspfand; bringen es die Troer in ihr Burgheilthum, so folge von hier aus ein siegreicher Krieg über Hellas; verlezen sie es, folge ihr Untergang in dem Kriege, den die Achäer, wenn sie daheim durch Opfer die Kunst der Pallas wieder gewonnen, erneuen wollen. So knüpft sich dies Motiv an die Vorstellung der „Lakonerinnen.“ Sinon ist als eine Figur des Sophokles durch drei Eitate bezeugt. Untrennbar von Sinon ist Laokoon. Denn es ist nach der Scheinabfahrt der Achäer, in derselben Scene, in welcher Sinon auftritt, daß der troische Priester Laokoon, beauftragt, dem Seegott ein Dankopfer zu bringen (eine Chor-Anrufung an diesen Gott aus Sophokles Laokoon ist noch erhalten), in dem bestäunten Riesenpferde Feindestücken argwohnt (auch das Wort dieses Argwohns wird aus Sophokles angeführt) und unter vergeblichen Warnungen in das vermeintliche Heilsbild seinen Speer stößt. Beim Opfer dann wird er und sein Sohn oder beide Söhne durch zwei plötzlich aus der See kommende große Schlangen erwürgt (daß diese Schlangen in Sophokles' Laokoon vorkamen, ist bezeugt). Laokoons Tod ist Folge eines alten Frevels, bestärkt aber den Wahn der Troer. Da er das Weihgeschenk verlezt hat, welches zu verlezen Sinon für verderblich erklärte, und da die Schlangen nach seiner Erwürgung hinaufgehen in's Burgheilthum, wohin nach Sinons Angabe das Weihgeschenk zu bringen war, um den Troern Sieg und Uebermacht zu sichern, halten diese solchen Götterwillen für bestätigt und geben sich, nachdem wirklich das waffenschwangere Roß mit Einbruch der Mauer und allgemeiner Anstrengung auf die Burg gebracht ist, der Freude, trotz den lauten Unglücksprophezeiungen der Cassandra, sich festlichen Opfergelagen hin. Auch über diese Wahnsfreude des Volks haben wir noch ein Paar Bruchstücke aus dem Laokoon. Eine andere Anführung aber aus unserm Stück schildert den Aufbruch des Aeneias, der mit seiner Sippschaft und vielen Angeschlossenen nach dem Ida auswandert, indem sein alter Vater,

einst Aphroditens Günstling, nach den Vorhersagen der Göttin aus den leidlichen Vorfällen den nahen Fall der Stadt erkannt habe. Also ging dies Drama, welches nach griechischem Styl mit allem Bisherigen reichlich ausgefüllt ist, bis an die Schwelle der Eroberung.

Welcher führt (Die gr. Tr. I. S. 59. 157) den Sinon als ein Drama für sich auf, ohne eine Andeutung, wie diese Schlaueitsrolle, die schlechthin nur Einleitung der Eroberung ist, sich zu einer ganzen Handlung abrunden oder aber zu ihrer Ausführung noch die Scenen der Einnahme Troia's hereinnehmen und doch das Maß einer Tragödie nicht überschreiten könnte. — In dem Drama Laokoon nimmt er gleichfalls als Motive der Vorstellung den Widerstand des Priesters gegen das Trug-Weihgeschenk, den Speerwurf in dasselbe, ferner die Mißdeutung an, in der das Gericht über ihn und seine Kinder die Verblendung der Troer bestärkt. Sollen und können das nur Nebenzüge sein, die in die Darstellung von Schuld und Untergang Laokoons aufgehen? Und was soll dann bei Beschränkung auf Laokoons Pathos die Wahrnehmung des Anchises, daß Troia's letzte Stunde gekommen, die Schilderung vom Aufbruch des Aeneas und seinem zahlreichen Anhang? Weder für dieses Moment, noch für den Untergang des Laokoon selbst nach dem bestimmten Zusammenhang, in den er eingeschlungen ist, lässt sich ein anderer dramatischer Sinn aufbringen und halten als der Fortschritt des Eroberungsverhängnisses.

Daher hob ich als nothwendiges Folgedrama den Lokrer-Aias des Sopholles hervor. Der Frevel des lokrischen Aias macht im Eroberungsdrama die im Epos gegebene Spitze. Der siegestrunkene Held will sich der Prophetin Kassandra bemächtigen (ein Neckwort an sie, der einst Apolls Liebe die Weissagung gab, ist aus diesem Stück citirt). Sie klammert an ein altes, heiliges kleines Schnitzbild der Burggöttin sich an, welches, da er sie mit Gewalt zu sich reißen will, mit aus seinem Fußgestell gerissen wird. Dieser Verletzung des Heiligen wegen wollen ihn die Achäer steinigen (ein Chor-Ausruf über die richtende Gerechtigkeit und ein Rede-Zuruf über vergeltende Strafe sind aus diesem Aias des Sopholles erhalten). Aias hält sich zum Altar der Burggöttin, schwört seine Schuld ab, wird freigesprochen, Kassandra wird Agamemnons Beute. Dass auch die andern Hauptzüge der Eroberung Troia's in Vorstellung kamen, deutet nicht blos ein Citat an, welches dem Eindruck allgemeinen großen Unglücks entspricht („Mehr ist der Mensch nicht, als ein Hauch und Schattenbild“), sondern auch der aus dem „Lokrer-Aias“ angeführte Vers von dem Parbelfell, das am Hause des Verräthers Antenor hänge; dazu Strabons Angabe (p. 608): „Sopholles sagt in

der Eroberung Ilios, es habe ein Pardelfell an der Thür Antenors zum Wahrzeichen gedient, daß das Haus nicht geplündert werde;" was zu der allgemeinen Sage gehört, daß bei Troia's Verstörung Antenor freien Abzug erhalten. Hier liegt also ein Erfolg vor von dem geheimen Bündniß Antenors mit den Achäern, welches die „Lakonerinnen“ vorstellten und erst in diesem Zusammenhang mit dem Erfolge ist jene Vorstellung tragisch. Denn daß Antenor sich nicht einfach des Vortheils von seinem Verrath zu erfreuen gehabt, sondern ihn tragisch büßte, dafür hab' ich (Beitr. S. 184) bestimmte Züge aus den Darstellungen der Verstörungsnacht angeführt. Antenors tapferer Sohn Agenor ward nach dem Epos durch das Schwert des Neoptolemos zur Seite des Königs Priamos hingestreckt; sein anderer Sohn Helikaon focht ebenfalls gegen die Achäer und war, als Odysseus ihn erkennend aus dem Gemekel führte, schwer verwundet, seine Frau zu den gefangenen Weibern fortgeschleppt. Die Söhne betätigten also eine andere Gesinnung als der Vater und wurden Opfer des Unheils, das er befördert hatte, um mit den Seinigen frei auszugehen. Auf Polygnots Gemälde der Eroberung sah man, in der Gruppe des auswandernden Antenor, von seiner Familie nur Weiber und Kinder, auf aller Mienen lag Schmerz. Erst in solcher Verbindung des ersten und dritten Stücks (in welchem natürlich auch Helena's Bedrohung durch des Gatten Nachschwert und der Umschlag seines Gefühls beim Anblick ihrer Schönheit vorkam) entsteht eine tragische Dichtung; außerdem wären die „Lakonerinnen“ ein Abenteuer ohne dramatische Auflösung, das Eroberungsdrama ein Schreckensgemälde ohne sittliche Vertiefung. Das zweite Stück aber, das, wie gezeigt, einen Rückbezug auf das erste und in seinem Fortschritt die unabwiesliche Fortdauer des dritten enthielt, mußte in den engeren tragischen Zusammenhang noch fühlbarer eingreifen, wenn Lackoon auch bei Sophokles ein Sohn des Antenor war; eine Ableitung, die wenigstens in den Scholien zu Lykophron (347) vorkommt, deren Angaben oft aus Tragödien stammen<sup>30)</sup>.

30) Diese meine Vermuthung war denn doch nicht aus der Lust gegriffen, und meine andere, diese Dramengruppe möge Antenoriden (cittirt mit einer Zeile und zwei Worten, die in diesem Ganzen leicht Unterlunk finden, und im Vorbericht zum Aias dem Sophokles als eine Dichtung aus dem troischen Fabelkreise beigelegt) geheißen haben, war zwar keineswegs gesichert, zulässiger aber immerhin, als der Inhalt, welchen Welcker (Die gr. Tr. I. S. 166) den Antenoriden zuschreiben will. Darin soll nämlich ein (sonst unbekannter) Henefer-Fürst aufgetreten sein, der, als neuer Bundesgenoß der Troer, die Achäer im Helle zu schlagen, ihre Schiffe zu verbrennen oder ihr Lager in's Meer zu werfen verhieß, aber schimpflich fliehen mußte. Seinem Abzug soll

Indessen mit der Wendung des Schicksals der Helena und endlichen Rache ihres Raubes, wie mit dem Abzuge des gebeugten Antenor aus der brennenden Stadt, ist nur ein Theil der vorgeführten Handlungen

sich Antenor mit den Seinigen angeschlossen haben. Hierdurch sei wohl die dem Antenor, der von Strabon erwähnten Pantherhaut nach, zugeschobte Begnadigung wieder zweifelhaft geworden und habe darüber Agamemnon das Heer entscheiden lassen. Mit Tagesanbruch sei dann die Weissagung eines Gottes hinzugekommen, die ferneren Wanderungen der Antenoriden aus Thrakien in das adriatische Heneterland aussprechend. Eine Nebenverstellung dieser Tragödie sei die Einschiffung des Aeneias gewesen. — Ich gestehe, daß ich hierin weder die Form eines griechischen, noch irgend eines Drama erkennen kann. Strabon, auf den sich Welcker bezieht, spricht ausdrücklich von einem Moment „in der Eroberung Ilions.“ Dazwischen Ausdruck als Titel des Stücks zu nehmen, in der sonstigen Ausführungsweise Strabons gerechtfertigt sei, hab' ich (Beiträge S. 225 in der Anm.) gezeigt; jedenfalls wird dadurch als Zeit der Handlung die Eroberungsnacht bezeichnet. Unmittelbar vor dieser konnte kein Heneterfürst die Achäer angreifen; da sie ihr Lager abgebrochen hatten und abgefahren waren nach Te nedos; wie die Troer glaubten, nach Argos. Und doch muß Welcker annehmen, daß der Angriff und Rückzug des Heneters (wovon keine Fabel etwas weiß) der Eroberung unmittelbar vorhergegangen, weil Antenors Anschluß an den Heneter Abzug in die Eroberungsnacht fallen muß, um (wie Welcker will) Gegenstand gerichtlicher Frage für die Eroberer zu werden. Dazwischen ersten Lagerzerstörungsdrohungen, welche Welcker dem Heneterfürsten zuteilt, aus den Antenoriden des römischen Tragikers Attius citirt sind, bedingt nothwendig für die Letzteren eine andere Zeit als die der Eroberung und einen andern Sprecher als den Heneter, dem Antenor sich anschloß. Und daß bei Strabon (p. 608) die Verbindung des Antenor mit der Heneterwanderung aus Sopholles angeführt sei, ist ein Irrthum. Den Schutz von Antenors Haus führt Strabon aus Sopholles an. Der folgende Satz, daß Antenors Geschlecht mit den Henetern nach Thrakie, dann in das Adriatische gekommen und daß Aeneias zur See ausgewandert, hat seine abhängige Redeform nicht von der Beziehung auf Sopholles, sondern wie die ganze Säherreihe schon vor Einsichtung der Aufführung aus Sopholles, von dem allgemein darüberstehenden „Man erzählt“ (*φυστί*). Dazwischen weiteren Angaben nicht aus Sopholles entnommen sind, macht zudem, was die Seefahrt des Aeneias betrifft, (den Sopholles im Laokoon zu Land in's Innere wandern ließ) die unmittelbare Satzfortführung deutlich, in welcher, die Richtung der Fahrt anlangend, für drei verschiedene Angaben „die Einen,“ „die Andern,“ „wieder Anderen“ genannt werden. Und was die Antenoridenwanderung mit den Henetern bis an die adriatische Küste betrifft, so spricht Strabon davon p. 212 und p. 544 als von einer Angabe „Einiger,“ nicht des Sopholles und p. 552 führt er sie auf Mäandrios zurück. Die Aussage des Polybios (II. 17), daß von den Benetern am Padus die Tragödiendichter Bieles und phantastisch Wunderbares (*πολλὴν τραγελαρ*) vorstellen, will Welcker (und nach ihm Mauck) mit Unrecht „wenn nicht ganz, doch vorzüglich aus Sopholles,“ nämlich eben auf die Antenoriden-Heneter-Wanderung beziehen. An dieser hat er ja nichts phantastisch Wunderbares aufgezeigt, noch wird dergleichen von ihr erzählt. Die Neuherfung des Polybios aber bezieht sich, wie aus dem unmittelbar vorhergehenden Capitel zu ersehen ist, auf den Phaethon, der bei diesen alten Anwohnern des Padus zur Erde gestürzt, auf seine, in Bernstein weinende Pappeln verwandelten Schwestern und die dauernde Sitte

dramatisch erfüllt. Die Sieger haben durch Simon die Religion der Pallas Athena zur Lüge und Arglist gemißbraucht und nun durch den Lorker-Alias das Asylrecht dieser Göttin und ihr Bild umgestoßen. Hier kann die Dichtung nicht abbrechen. Die Göttin, deren Schutpfand im ersten Stück erbeutet, deren vorbedeutendes Gebot im zweiten Drama gelogen, deren Heilighum im dritten entweiht worden ist, muß, damit dieser vermessene Fortschritt zu seinem wahren Licht komme, dem Spiel mit ihrem Namen und Bild in ihrer wirklichen Macht entgegentreten und im Gericht über die frechen Sieger sich offenbaren.

Ich nehme zu Buch, daß Welcker seinen Abriß des Lorker-Alias (a. D. S. 166) mit den Worten schließt: „Athena zürnt den Achäern, wie Euripides in den Troerinnen sagt, weil Alias die Kassandra mit Gewalt fortzog und dafür nicht bestraft worden war. Sie sollen lernen inskünftig ihre und anderer Götter Tempel zu ehren: wegen des Einen Schuld das allgemeine Verderben.“ Noch das Gerippe der Handlung treibt den Gedanken fort zu dieser Consequenz: die gegenwärtig und inhaltsvoller vorgestellte treibt zur Erfüllung in gleich anschaulicher Handlung. Darum hatt' ich diese aufgezeigt in der Polyxena des Sophokles.

Das lyklische Epos im Auszuge fährt nach der Freisprechung des Alias fort (Excerpt. Procl. cum fragm. Cod. Venet.): „Nach Niederbrennung der Stadt opfern die Sieger die Polyxena auf Achills Grab; bei ihrer Einschiffung bereitet Athena ihr Verderben zur See. Die Göttin wirkt Zwist über die Absahrt zwischen Agamemnon und Menelaos. Agamemnon bleibt noch, den Zorn der Athena zu fühnen. Menelaos, der nach Diomed und Nestor, die glücklich heimkommen, unter Segel geht, kommt mit fünf Schiffen, nach Verlust aller übrigen im Sturm, nach Aegypten ... Als aber Agamemnon mit den Seinigen sich einschifft, erscheint der Schatten des Achilleus, der ihn zurückzuhalten sucht, mit Voraußage des Kommenden. Hierauf wird die Sturmnoth bei den kapferischen Rissen geschildert und der Untergang des Lorker-Alias.“ Diese

schwarzer Trauertracht bei den Eingebornen. — Ribbeck's Vermuthung (Trag. lat. rel. Lips. 1852. p. 319), die Antenoriden des Attius hätten zum Inhalt den Zug des Simon, Kampfszenen der Eroberungsnacht und den Auszug Antenors gehabt, würde größtentheils auf denselben Fabelumfang führen, den meine frühere Vermuthung den Antenoriden des Sophokles anwies. Allein jenes Bruchstück aus Attius mit den prahlerischen Drohungen ist in diesem Fabelheil auch nicht auf einleuchtende Weise unterzubringen, und um sich ohne rückbleibende Zweifel mit dieser Schwierigkeit abzufinden, müßten in den andern Bruchstücken die angenommenen Szenen deutlicher und zusammengreifender sichtbar sein als es der Fall ist.

Fabelzüge enthalten so ganz den Austrag des Kriegsverhängnisses, dessen Katastrophe jene drei Dramen des Sophokles in stetiger Folge vorführten und es ist das Vorkommen des größten Theils eben dieser Züge in der „Polyxena“ des Sophokles so gesichert, daß ich dieselbe für das Schlüßstück der Tetralogie zu erklären Grund hatte, die man nach Strabons Anführung füglich „Ilions Eroberung“ (*Iliu Halosis*) nennen kann.

Das Opfer der Priamostochter, dem Titel und einer einfachen Angabe zufolge ein Theil unseres Drama's, drückte jedenfalls die letzte Genugthuung, welche die Achäerhelden sich nahmen und das Neuerste der Vergeltung aus, welcher Priamos' Haus und Volk erlag. Wie Sophokles im Engern diese erschütternde Scene gefaßt habe, wissen wir nicht. Am nächsten liegt, daß er in der todeswilligen Ergebung der schuldlosen Jungfrau fühlen ließ, wie auf Seiten der Troer das Geschick erschöpft, der Kampf zu Ende sei<sup>31)</sup>.

Auf Seiten der Sieger aber, die nun das Gericht ergreift, stellte Sophokles Zerwürfniß und Unruhe vor, ihre Trennung in Zurückbleibende und Aufbrechende, den Streit des Agamemnon und Menelaos, wie im Epos und aus derselben Ursach wie im Epos; was durch ausdrückliche Anführung und Bruchstücke bezeugt ist<sup>32)</sup>.

Der undankbare Bruder, um deswillen Agamemnon alle Mühe und alle Schuld dieses Kriegs auf sich genommen hat, will, nun ihm das Seine geworden, nicht einmal so lange mit ihm aushalten, um die Sühnopfer an Pallas, die der Feldherr für nöthig erkennt, mit ihm zu verrichten,

<sup>31)</sup> Daß der Schatten des Achill sich das Opfer der Polyxena gefordert, liegt weder aus dem alten Epos, noch in einem Bruchstück aus Sophokles vor. Auch Euripides läßt in seinen „Troerinnen“ keine solche Forderung dem Achäerbeschuß dieses Todtenopfers vorhergehen. In seiner Hekabe bedient er sich dieser Forderung des Geistes zur Motivirung des Aufenthaltes der Heimsfahrenden an der thralischen Küste, den die andern Borgänge dieses Stücks brauchen, und dann lehrt sie bei Späteren in verschiedener Fassung wieder. Die aber diese Vorstellung wählen, haben nicht die andere von der Absicht des Geistes, den Agamemnon von seiner unglücklichen Heimsfahrt abzuhalten, die das Epos der Rückfahrten hatte und desgleichen, den Fragmenten nach, Sophokles.

<sup>32)</sup> Beiträge S. 205 ff. Auch das Bruchstück (470 Dind. 479 Raud), welches Weller (Die gr. Tr. I. S. 180) als eine Verantwortung des Agamemnon gegen Vorwürfe des opferfordernden Achilleus nehmen will, bezieht sich vielmehr auf die Unzufriedenheit des Heeres ob seinem Verweilen, mit welcher Menelaos ihm zuseht. Die Worte sagen deutlich, daß Agamemnon „als Feldheer nicht im Stande sei, allen im Heer nach Wunsch zu handeln; was man gar nicht verlangen dürfe, da selbst der höchste Gott es nicht allen recht machen könnte.“ An einen großen Todten, der sich über undankbares Vergessen beschwerte, wäre das doch keine Antwort: „Mein Gott, man kann's doch nicht Allen recht machen.“

und weil er auf dieser Pflicht besteht, verläßt er ihn um so treuloser als auch die andern Helden auf verschiedenen Wegen davoneilen.

Die beleidigte Göttin wird den Menelaos mit Sturm und langjähriger Irre, den Lokter-Aias mit jähem Tod in Wetterstrahl und Wogen, die Mehrzahl des Heeres mit Untergang strafen. Agamemnon mag es den Sühnopfern an die Göttin danken, daß er in diesem Sturm wird erhalten bleiben, aber nur, um daheim von der eigenen Gattin und ihrem Buhlen ermordet und verstümmelt zu werden. Diesen Haß in der eigenen Familie hat er sich schon im Beginn dieses Kriegs gesetzt, als er ihm die Tochter zum Opfer brachte; und jetzt ist er für das wilde Ende desselben der Götter-Rache besonders ausgesetzt, weil er der Feldherr war, und weil er als solcher den Frevel am Asyl der Göttin nicht geahndet, sondern die Jungfrau, die dieses Schutzes hätte genießen sollen, zu seiner Beute genommen hat. Raum ist die Eroberung ausgebeutet und schon sieht der Feldherr, noch auf dem Boden des Sieges, von seinem Heer verlassen und verlassen vom Bruder, dessen Heimkehr mit ihm in unverfehrter Macht den Mord von seinem Haupte hätte abhalten können. Tritt dieser Zerfall, das See-Unglück der Heimsahrenden, das grause Ende des Feldherrn selbst in Uebersicht, dann erhellt, daß den Siegern gemessen wird wie den Besiegten, daß sie zu Werkzeugen eines so schonungslosen Gerichts sich nicht aufwerfen könnten ohne Verwicklung in gleiches Verderben, und nur die ewige Macht die Thaten der Sterblichen mit ihren Folgen zusammenfaßt.

Um in der Sammlung dieser Vorstellungen das Eroberungsgemälde tragisch aufzulösen, nahm Sophokles aus dem Epos die Geistererscheinung Achills. Als Agamemnon die Unzufriedenheit und Trennung des Heers, den Unwillen und Absall des Bruders erfahren und erbuldet hat, und nach dem Versuche, die Göttin, die er sich auch abwendig weiß, zu versöhnen, endlich seine Männer einschifft, da wird — wie Longin 15, 7 aus Sophokles als höchst eindrucksvoll anführt — „den an Bord Gehenden Achill über seinem Grabe sichtbar.“ Die Worte, in welchen der Helden schatten sich als aufgestiegen aus den düstern Tiefen der Todten zu erkennen giebt, sind uns aus der Polixena des Sophokles angeführt. Achill sucht (sagt der Eposauszug), den Agamemnon zurückzuhalten und prophezeit ihm, was geschehen wird. Also hat in Voraussicht des gräßlichen Schicksals, von dem Agamemnon bedroht ist, Mitleid mit dem einstigen Gegner ihn herausgetrieben aus seinem Grabe. Zuerst ist es die Vorhersage des Meersturmes, wodurch er seine Abfahrt zu hemmen sucht („Vom Himmel, vom gewitterschwarzen Wolfenschos“ — lautet ein Fragment aus unserm Stück); und um dem Heimverlangenden die Hemm-

niß furchtbar genug zu machen, zeigt er ihm die Schiffbrüche am Kaphe-reus voraus, wo eine Unzahl versinken, Menelaos die meisten seiner Schiffe verlieren, den Lokrer-Aias den Strahl der Göttin durchzücken und seinen brennenden Leichnam an eine Klippenzacke schleudern wird. Natürlich frägt Agamemnon, ob auch ihm selbst der Untergang in diesem Gewitter bevorstehe. Dies muß Achill verneinen und daher seinem Ver-harren im Entschluß der Heimkehr die Versicherung seiner größern Ge-fahr auf dem heimischen Landesboden, die Andeutung der blutigen Tücke, die ihn dort erwartet, entgegensetzen. Zwei Bruchstücke zeigen, daß Achill, immer mehr gebrängt, selbst das „umstrickende Unheilsgewand“, das Mord-neß, das dem Agamemnon bereitet werde, selbst die „Verstümmelung“ seines Leichnams in vergeblicher Warnung nannte. Bis zu dieser schauerlichen Dürsterkeit sind Glanz und Macht des Sieges in raschem Fortschritt der Verdunklung herabgesunken (Beitr. S. 209 f.).

Nach Welcker hätte die Polyxena begonnen mit dem Streit der Atriden, der mit Menelaos' Absahrt endigt; dann wäre, nach der Sühne der Pallas, Agamemnon im Aufbrechen durch den Geist Achills des wegen aufgehalten worden, weil derselbe das Opfer der Polyxena verlangte, mit Vorwürfen an Agamemnon, daß er bei der Deutelheilung ihn allein vergessen, worüber sich Agamemnon entschuldigt. Ein weiteres Gespräch dann über „Troia, das Heer, Gegenwart und Zukunft;“ wo bei sich die Weissagung „nur wie zufällig anschloß und eines Theils diente, dem Charakter Achills noch mehr Gewicht zu geben, sei es in der Härte eines nie ganz zu stillenden Zornes oder vielleicht auch als befreit von Bitterkeit und theilnehmend,“ anderntheils zur Stimmung für das nachfolgende Opfer der Polyxena, wie für ein Gemälde desselben ein „düsterer Grund oder Hintergrund.“ Dann vermutet Welcker eine Scene, wo Hekabe für das Leben der Tochter fleht, Neoptolemos auf den Vollzug des Opfers bringt, der den Schluß macht.

Welcker selbst sagt (S. 182), „Achills Prophezeiung stimme zum Zorn der Athena, welche nach dem vollständigsten Siege die Atriden entzweite und sich von einander trennen ließ.“ Diese Bedeutung kann sie aber nicht behaupten, wenn sie, wie er unmittelbar vorher es bestimmt, sich der als Hauptfache behandelten, vom Zorn der Göttin und Atriden-Zwist ganz unabhängigen Forderung Achills „nur wie zufällig“ anschließen und eigentlich zur Charakterzeichnung Achills und zum Stimmungston des Opfers der Polyxena dienen soll. Sie bleibt nach Inhalt und Bezug unverknüpft, wenn doch die dramatische Spitze des Gesprächs, in das sie einschießt, dies Opfer als Ehrensache des Achilleus ist, und wenn ebendieses, als Gegenstand der dem Gespräch folgenden Aufrégung zwis-

ischen Hekabe und Neoptolemos nothwendig die Aufmerksamkeit des Zuschauers, wie Agamemnons, ganz in sich hinüberzieht. In welchem Sinne dann dies rührende Opfer „das Voos der Absfahrt entschied,“ ist nicht einzusehen. Mit Unrecht macht Welcker dem Euripides (S. 179 u.) zum Vorwurf, daß er in seiner Hekabe „den Born der Athena und den Streit der Atriden übergangen, wodurch der Handlung mehr Tiefe und Fortschritt gegeben war.“ Zu dem Pathos dieser in tiefster Kränkung und Erniedrigung doch ihre Rache durchsekenden Hekabe, welches bei Euripides die Einheit macht, gehören diese Momente nicht, und der Welcker-schen Vorstellung selbst von Sophokles Polyxena geben sie weder mehr Fortschritt, da bei ihm der Streit der Brüder blos als ein vorhergehender anderer Vorfall die Forderung des Achilleus aufschiebt, die hier zum Kern der dramatischen Verhandlung gemacht ist, noch können sie ihr mehr Tiefe geben, da sie keinen Zusammenhang mit Achills geforsterter Ehre und dem, nach Welcker, ihm mit Recht (S. 180) zukommenden Opfer der Jungfrau haben. Sie werden hier nur fallen gelassen und nicht minder schwindet die Prophezeiung von Agamemnons Unglück, hier nur eingestreut zur Schattirung von Achills Charakter und zur Folie des ihm blutenden Opfers, ohne Nachdruck dahin gegen die pathetische Gegenwart des Letzteren, die den Schluß machen soll.

Aber diese Gestaltung der Polyxena hat nicht Zeugnisse und Bruchstücke, sondern theils vorausgesetzte Eposzüge, die im Excerpt ausgesunken seien, theils die Vorstellung Seneca's zur Grundlage, und über der Kombination mit diesen Entlehnungen verliert das wirklich in den Bruchstücken Bezeugte: die Entblößung Agamemnons von Bündnern und Bruder, und der Boreblick auf den unglücklichen Heimweg der Sieger, die Einheit und das tragische Gewicht. Es hat sie nur, wenn man die Opferung der Priamostochter, die das kyklische Epos gleich auf das Anzünden Troias folgen ließ, auch in dieser Tragödie dem Absahrtsbetrieb und Zersfall der Sieger vorhergehen läßt. Dann tritt nach dem rührendsten letzten Opfer troischen Blutes alsbald und ununterbrochen die Uneinigkeit und Ohnmacht der Sieger in Vorstellung und wird mit Achills Erscheinung, den nicht begehrender Stolz, sondern mitleidige Warnungsabsicht dem Grab entsteigen läßt, zum erhabensten Schauer und ergreifender Klarheit gesteigert. Für diese wirkliche Erscheinung des Todten ist das Grabopfer eine zweckmäßige Verbereitung, nicht umgekehrt seine begehrende Erscheinung mit folgendem Opfer für die dazwischen versiegende Prophezeiung.

Die natürliche Anordnung, die nicht der Hinzunahme fremder und späterer Dichtungen bedarf, giebt aber auch den Motiven der „Polyxena“

die sichtlichste und tiefste Ausgleichung mit den Motiven der Eroberungsdramen. Durch Helena und Antenor, durch den Abfall der Seinen ward Priamos dem Untergange preisgegeben; jetzt steht an der Seite der Helena Menelaos und sein Abfall giebt den Bruder, den Besieger des Priamos, dem Untergange preis. Die Vorspiegung einer Versöhnung der Pallas ließ in falscher Hoffnung die Troer selbst das Verderben in's Innere ihrer Stadt pflanzen, und in der Hoffnung, die Pallas zu versöhnen, zieht sich der Siegesfürst die Trennung von seiner Heeresmacht zu, die dem Verderben, das im Innern seines Hauses auf ihn lauert, freie Hand giebt. Seine Warnung hält Bruder und Bündner nicht zurück vom Forteilen unter die Zornesflammen der Göttin, und ihn selbst rettet nicht von der Heimfahrt in's Todesgarn die Stimme, die aus dem Grabe bricht mit prophetischen Schreckensbildern; wie die Troer zu ihrem Unheil sich eilten trotz Laokoons Warnung, und sich im Wahn des Heimathglücks wiegten trotz den Schreckensgesichten der prophetischen Jungfrau. Im Beginn des Schlussdrama's reißen die Sieger die Güter und erbeuteten Frauen der Stadt auseinander, und in der Enthüllung seiner letzten Scene erscheinen sie selbst auseinander gerissen als Beute von Sturm und Rache. Dem Könige, der im Eingang dieser Scenen die Opferung der Heindestochter für einen Abgeschiedenen verfügte, sieht man im Ausgang schon das Mordbeil über dem Haupte schweben, das ihn selbst der Rache für die abgeschiedene Tochter opfern wird.

Die Polixena, als selbständiges Drama betrachtet, ordne man, mit diesen bezeugten Bestandtheilen der Atridenzerwürfnis und der Prophezeiung des Schiffbruchs der Heimfahrenden und Mordes des Feldherren, wie man kann und will; für sich allein werden diese Vorstellungen nicht dieselbe Macht haben, als in unmittelbarer Folge auf jene vom Halle Troia's durch Verrath und Verblendung unter Feuer und Schwert. Könnte man gleichwohl sagen, die Handlung der Polixena bedürfe jener nicht nothwendig, so doch nicht das Umgekehrte, daß ihrer Folge das Eroberungsdrama, der „Vokrer-Aias“ nicht bedürfe, denn ohne sie die Auflösung des rohen Pathos in sittliche Anschauung abgeht; so wie die „Lakonerinnen“ und „Laokoon“ dramatisch unvollendet bleiben, wenn sie nicht durch Darstellung der Entscheidung für Troer und für Achäer abgeschlossen werden, auf die sie durchaus hindeuten und forschreitend spannen.

2) Nicht in so zulänglich erhaltenen, stetig zusammenhängenden Spuren läßt sich eine andere Komposition des Sopholles darlegen, die ich (Beitr. S. 300 ff.) hervorgezogen habe, von welcher aber, auch ohne die Möglichkeit der Herstellung in die besondern Theile, so viel bewiesen

bleibt, daß sie als Dramen-Gruppe gedacht werden muß. Ich meine die homerische Achilles-Fabel, die *Ilias*, wie wenigstens Persius die römische Nachbildung dieser Tragödien-Komposition genannt hat (Beitr. S. 471).

Oft, und nie zu oft, ist der tragische Zusammenhang ausgezeichnet worden, der sich durch die homerische *Ilias* zieht. Der herrlichste Held wird vom Feldherrn beleidigt. Eine gefangene Priesterstochter, auf einem Kriegszug Achills miterbeutet, hat der Feldherr bekommen und ihre Rückgabe dem Vater, der Lösegeld bot, hart verweigert. Dafür sandte der Gott die Pest in's Heer. Weil nun Achill den Propheten des Heers aufruft um ein Mittel, den Gott zu versöhnen, und dieser die Rückgabe der Priesterstochter nennt, kann zwar der Feldherr nicht umhin, in diese zu willigen, läßt aber seinen Zorn dahin aus, daß er sich zum Ersatz Achills Beutetheil, eine andere jener Gefangenen, die Briseis, wegnimmt. Achill, seinen gerechten Zorn bemeisternd, giebt sie hin, sagt sich aber los vom Anteil am Heere. Sein heißer Wunsch ist, daß sein Arm vermisst werde, und seine göttliche Mutter wirkt es aus, daß der Feldherr im Kriegsunglück seinen Uebermuth büßen soll.

Allmählig kommt es dahin, daß Agamemnon die Aussöhnung sucht und Erstattung, Ehre, Gaben im reichsten Maße bieten läßt durch die nächsten Stamm- und Ruhmesgenossen Achills. Nun giebt sich dieser die Genugthuung, alles abzuweisen und beteuert, die Waffen nicht wieder zu ergreifen, bis Hektor in's Lager eingedrungen, Brand in die Schiffe werfe. Auch diesem Neuersten nähert sich die Kriegsnoth und der unthätige Held muß, je mehr Edle bluten, je unbändiger der Sturm der Feinde braus't, um so peinlicher Vorwürfe empfinden, die er nicht gesteht. Endlich kann sie auszusprechen sich sein liebster Gefährte Patroklos nicht mehr enthalten und Achill versteht sich zu der Auskunft zwischen seinem Stolz und seiner Scham, daß er Diesem seine Waffen und seine Männer giebt und ihn, da schon ein Schiff auslöbert, den Feind von den Schiffen werfen heißt. Mit Achills Waffen schreckt Patroklos die Feinde, thut herrliche Thaten, aber der ahnungsvollen Warnung Achills vergeßend dringt er zu weit vor, fällt; Achills Waffen kommen in Hektors Hand und den geplünderten Leichnam des Patroklos machen die Troer den Achäern so streitig, daß sie dicht hinter ihnen her bis zum Lagerwall darum kämpfen. Namenlos ist der Schmerz Achills bei dieser Botschaft, unsäglich lästig ihm die erst so starr gewollte, nun gezwungene Unthätigkeit. Er kann die neuen Waffen von Götterhand, die seine Mutter ihm für morgen verheißt, nicht abwarten, er tritt hinaus mit furchterlichem Ruf und seine Erscheinung hilft die Feinde zurückzuschlagen, den geliebten Leichnam in sein Zelt retten. Nun erst kann er

inne werden, zu welcher Selbstverwundung sein Heldenstolz ihm ausgeschlagen ist.

Glühend verlangt Achill, seinen Liebling zu rächen. Er schafft sich in den neuen Waffen diese Genugthuung, erschlägt eine Unzahl Feinde und den Hektor selbst. Ein reiches und blutiges Todtenopfer bringt er dem Patroklos und schleift Hektors Leiche um seine Ruhestatt. Aber düstre Schwermuth bleibt ihm in der Seele. Als die Trauerhandlungen erschöpft sind, sieht er in der Nacht den Vater des Hektor, dessen Leiche er den wilden Thieren ausgeworfen, sieht den greisen Priamos mit dem Flehen um Auslösung des toten Sohns in sein Zelt treten. Achill wird erweicht, mischt seine Thränen mit den Thränen des Feindes, beklagt ihn, bewundert ihn, spricht ihm Trost, und gewährt ihm des Sohnes Leichnam, dazu einen Waffenstillstand für zwölf Tage der Todtenfeier. Nachdem Achill selbst Hand angelegt beim Einhüllen und Aufladen des Leichnams, bewirthet er den gebeugten Greis und bereitet ihm das Nachtlager unter seinem Dach.

Es giebt wohl keine Fabel von größerem Charakterpathos, von so gewaltigem Gegensatz und so mächtiger Einheit des Handelns und Leidens, des Willens und Schicksals. Hochtragisch sind zwei Momente: jener Sturm der Kampfnoth, der Achills Triumph ist und ununterbrochen hinüberschlägt zu seiner heimlichen Beugung und dem Zugeständniß, durch welches er wider Willen den Liebling opfert; und dann sein Nachdrück voll innerem Selbstvorwurf, der, bei aller Sättigung unstillbar, sich endigt in Gleichfühlung und Aussöhnung mit dem Feinde.

Diese Musterfabel der Griechendichtung ist bei Aeschylus in einer zuerst wieder durch Welcker verknüpften Trilogie: „Myrmidonen“, „Nereiden“, „Phryger oder Hektors Lösung“ zu erkennen. Aus dem mittleren Drama ist zwar sehr wenig übrig, aber zu dieser Anwendung Passendes, die der Titel selbst verräth, da bei Homer an diesem Leid und Kampf des Sohnes der Thetis die Nereiden Anteil nehmen. Aus dem ersten Stück sind noch von der eigensinnigen Unthätigkeit des Helden bei der Kampfnoth des Heeres, vom Feuer an den Schiffen, dann von der Qual Achills an der blutigen Leiche des Freundes, dem rührendsten Selbstvorwurf, dem Durst nach Waffen und aus dem Schlussdrama vom Eingriff der Götter zur Wiedergabe von Hektors Leichnam, dem reichen Gold und beweglichen Geleit, womit der König dem tief in Trauer versunkenen Helden sich naht, bedeutende Spuren erhalten. Die mit dem Titel „Achilleus“ oder „Hektor“ oder „Hektors Lösung“ angeführten Tragödien von acht andern griechischen Dichtern lassen uns, da Bruchstücke fehlen oder unbezeichnet sind, theils ganz über die Fabel, theils doch

über den Umfang ungewiß, in welchem sie die Iliasfabel in's Drama gezogen, ob schon von Aristarchus Achilleus eine Spur vorhanden ist, daß er bei dem Zwist des Agamemnon mit Achill, also dem Anfang der Ilias anhub (Beiträge S. 486), von dem Achilleus des Karkinos die einzige daraus übrige Zeile (Athen. 5. p. 189 d) beweist, daß darin die Schlacht bei den Schiffen verkam, und die „Lösung Hektors“, wie eine solche auch von Dionysios und von Timotheos genannt wird, wohl das Ende, aber nicht den Ausgangspunkt der dramatischen Vorstellung dieses Titels bestimmt (s. oben S. 29 Anm. 9).

Von Sophokles nun werden Phryger angeführt, einmal in einem Scholion (zu Aesch. Prom. 436) mit der Angabe, daß darin Achilleus lange schweige, dann bei Stobäos (Fl. 8, 5) vier Zeilen daraus, des Sinnes, daß der Krieg die Besten hinräßt, feige Prahler laufen läßt. Hier nach hat Welcker eine Lösung Hektors von Sophokles unter diesem Titel angenommen, der ja bei Aeschylus eben den Gegenstand bezeichnete. Andere erklären in jenem Scholion den Namen des Sophokles für bloße Verwechslung, weil anderwärts (Arist. Frösche 911. Bios Aesch.) ein auffallend langes Schweigen des Achill gerade in des Aeschylus Phrygern hervorgehoben wird, und zwar neben der Niobe, als anderem Beispiel einer langschweigenden Person aus Aeschylus; und gerade der Niobe des Aeschylus erwähnt auch jenes Scholion für denselben Umstand neben dem Achill aus den Phrygern, nur daß es diesen dem Sophokles zuschreibt. Sei aber (wie hieraus allerdings wahrscheinlich wird) die Nennung des Sophokles im Scholion irrig, so folgt richtig, daß ein langschweigender Achill in Sophokles Phrygern unbezeugt ist, nicht aber, daß des Sophokles Phryger nicht die Lösung Hektors enthalten. Für ihre Existenz spricht das Citat des Stobäos, und für gerade diesen Gegenstand sind die angezogenen Verse eben so wenig unpassend als entscheidend. Schwerlich läßt ein anderer Gegenstand sich wahrscheinlicher machen; denn Hartungs Aufstellung, daß der Titel Phryger bei Sophokles dieselbe Tragödie bezeichne wie dessen Troilos, den wir in 19 Citaten immer nur Troilos genannt finden, ist ein Einfall, wie man deren mehr haben, aber nicht beweisen kann.

Weiter bringt uns eine andere Spur. Die erbeuteten Weiber (Aech malotides) von Sophokles, im handschriftlichen Vorbericht zum Aias unter seinen Dramen des troischen Fabelkreises genannt und uns in 26 Anführungen verschiedener von einzelnen Versen und Worten daraus erhalten, stützen mit keinem derselben Brünck's Vergleichung mit den „Troerinnen“ des Euripides und Welcker's Annahme (Die gr. Trag. S. 171) des Todes von Astyanax als Inhalt, sondern an den

speziellen Namen und bestimmten Streitworten der Fragmente habe ich (Beitr. S. 231 Anm. 139) den Zwist Agamemnon's und Achill's über Chryseis und Briseis als Inhalt so entschieden aufweisen können, daß dieses bei den Bearbeitern der Tragödien-Ueberreste zur Geltung gekommen ist.<sup>33)</sup>

Schon damals hab' ich auch (Beitr. S. 302 ff.) entwickelt, daß die dramatische Vorstellung des entbrennenden Zwistes und gegenwärtigen Streites, wie sie in den Bruchstücken angezeigt ist, nach der Ausführungsweise des Sophokles und dem griechischen Maß ein es Dramas, die Handlung über die nächsten Erfolge des Haders: die Rückgabe der Chryseis, die Wegnahme der Briseis, und Achill's hochbeteuertes Zurücktreten vom Heer, erheblich hinauszudehnen nicht erlaubte, und daß der gestalt dies ganze Stück von der eigentlichen tragischen Situation Achill's in derselben Fabel so völlig nur Einleitung und Vorbereitung ist, um nothwendig auf die Fortsetzung in Folgedramen zu spannen.

Nimmt man nun mit Welcker an, daß Sophokles in den Phrygern Achill's Rache an Hektor für Patroklos und nach dem Todtenopfer die Rückgabe von Hektors Leichnam an Priamos vorgestellt: so hätte der Tragiker Anfang und Ende der Ilias in getheilten Stücken vorgeführt; den Kernpunkt aber der Fabel, wo sie dramatisch auf ihre Höhe kommt in der Heldenbedrängnis, die den Stolz Achill's weidet und ihn unvermerkt dahin bringt, seinen Patroklos zu verlieren und waffenlos nach Kampf zu lechzen — den hätte Sophokles, ob schon er für eine Aufführung mindestens drei Tragödien zu liefern hatte, mitten heraus gelassen!

Im andern Fall hätten wir ein Mitteldrama von Sophokles vorzusezzen, das im Wesentlichen denselben Handlungsumfang gehabt, wie des Aeschylus Myrmidonen.<sup>34)</sup>

33) Nauck (p. 109) führt für diese Inhaltserklärung Bergk's Marburger Programm v. J. 1843 an, mein Nachweis war vier Jahre vor dem Programm erschienen. Ribbeck (Tr. lat. r. p. 275) erkennt ihn an. Auch Hartung (Soph. Fragm. S. 33) stimmt bei.

34) Die von Verschiedenen festgehaltene Meinung, daß des Aeschylus Myrmidonen (deren Ueberreste sich bis zum Jammer Achill's über dem Leichnam des Patroklos erstrecken) die Gesandtschaft an Achill nach dem 9. Gesang der Ilias enthalten, ist unbegründet. Im Anfang dieses Stücks (Harpocrateion p. 159, S. Schol. Frösche 1264) weist schon der Chor vorwurfsvoll den Achill auf die heiße Kampfbedrängnis hin, die gegenwärtig zu sehen und zu hören. Jene Gesandtschaft aber bei Homer gehört einem ruhigen Moment an, auf welchen erst noch Vortheile der Achäer folgen, eh die Troer an Wall und Schiffe herandrängen. Im Drama die Gesandtschaft

Ein Stück dieses Titels beut unser Vorrrath von Ueberresten des Sophokles nicht dar. Allein unsere Titelzahl ist nicht vollständig. Welcher (D. g. T. 76. 72) zählt 86 Tragödien-Titel, 6 eingeschlossen, die er für unsicher erklärt, und 18 Satyrspiel-Titel (wovon ich zwei aus Gründen streichen würde). Das wären also höchstens 104 Dramen, so daß an den im Alterthum für echt erkannten 113 noch 9 fehlen. Von dieser Seite ist also nicht ausgeschlossen, daß etwa die „Epinausimache“ des römischen Tragikers Attius ein Vorbild von Sophokles gehabt hätte. Dieser griechische Titel („Die Schlacht an den Schiffen“) spricht ganz die Handlung aus, welche das gesuchte zweite Drama des Sophokles enthalten mußte. Bei Attius finden wir aber auch das erste Drama des Sophokles, „Die erbeuteten Weiber“, dem Inhalt nach in der bei Persius (I. 76) genannten Briseis desselben und, wie es scheint, in dem Prädikat des saftigen Gedichts, welches Persius diesem Stück des Attius giebt, die Hitze der Streitreden wieder, welche die Bruchstücke aus dem Sophokles erbeuteten Weibern atmen. Da Aeschylus diese Expositionshandlung der Fabel nicht in einem besondern Drama behandelt, sondern mit der Schlachtnoth begonnen und (wie das seine Sitte ist) die vorausgegangenen Ursachen der Situation in den Chorgesängen und gelegentlich im Dialog nachgeholt hat, so macht dieser Unterschied, den die Darstellung dieser Fabel bei Attius mit Sophokles gemein hat, schon wahrscheinlich, daß Attius auch in den übrigen Theilen derselben den Sophokles vor Augen gehabt.<sup>35</sup>)

in die Mitte zwischen die Vergegenwärtigung der Kampfbedrängniß fallen zu lassen, müßte die Wirkung der letzten brechen ohne Nutzen. Denn daß dem Achill Versöhnung geboten, vor ihm aber schroff abgewiesen war, konnte während der steigenden Kampfnoth vom Chor, von den Helden, die geworfen und blutend an Achills Zelt erscheinen, von Patroklos genugsam erinnert werden; wogegen der erste Lärm der Schlachtfedrängniß, wenn gleich darauf die Helden Muße hatten zu Gesandtschaftsreden, matt gemacht und wenn er dann wieder von vorn anging, auch dieser zweite durch den Eindruck, daß er wohl wieder eben so plötzlich sich legen könne, nothwendig geschwächt war. In den Ueberresten aus dem Stück weist Nichts auf Gesandtenreden. Zu der bei Aristophanes angeführten Mahnung des Chors: „Achill, da du den Mordlärm hörst, warum schreitest du nicht zur Hilfe!“ bemerkt eins der jüngeren Scholien: „Dies ist in der Dichtung des Aeschylus, den Myrmidonen, von den Gesandten hergenommen“ (*τοῦτο ἄντα τῷ πρέσβετωρ πρὸς Ἀχιλλαῖον πεντάχερ. λοιπὸν δὲ ἐξ Μυρμιδόνων*). Das heißt nicht, daß Aeschylus die Scene der Gesandten vorgestellt, sondern daß er den Myrmidonen-Chor die Kampfgefahr hervorheben und Mahnung zur Hilfe aussprechen läßt, wie das in jener Gesandtschaft bei Homer durch Odysseus geschieht.

<sup>35</sup>) Meinen Gründen (Beitr. S. 484 ff.), daß Aristarchos in seinem „Achilleus“ dieselbe Einleitungshandlung der Ilias dargestellt, und daß die Citate: „Ennius im Achilles des Aristarchus“ auf eine Abhängigkeit des Ennius in derselben Vorstellung

Attius hat überhaupt (wie ich Beitr. S. 318 Anm. 168 in's Einzelne versucht habe) in mehr Fällen den Sophokles als den Aeschylus oder Euripides benutzt. Um so mehr ist die Annahme für diesen Fall gestattet, wo sein Zusammentreffen mit Sophokles in der ersten Handlung der Fabel, hingegen von einer Uebereinstimmung seiner Ausführung derselben mit der des Aeschylus keinerlei bestimmtes Zeichen vorliegt.<sup>36)</sup>

Dass Attius die ganze Fabel des homerischen Achill in einer Dramen-Komposition umfasst, hab' ich auf den dreifachen Grund gestützt 1) daß Persius (1, 50) die Dichtung des Attius „Ilias“ nennt, 2) daß

vom Tegeaten Aristarchos zu beziehen seien, hat Ribbeck (p. 275) beigestimmt. Dieser unterscheidende, auf Aristarch rückweisende Titel lässt schließen, daß der „Achilles“ und die „Hektors-Lösung“ von Ennius nicht nach dem Muster des Sophokles verfaßt gewesen; da in diesem Fall Ennius nicht nötig gehabt hätte, die erste Handlung aus Aristarch zu schöpfen. Um so natürlicher war es für Attius sich in seiner Briseis und den Folgebramen an den noch unbenuhten Sophokles zu halten.

<sup>36)</sup> Die Annahme Ribbecks (p. 303) nach Anderer Vorgang, daß Attius in seiner tragischen Ausführung des Patroklosstodes dem Aeschylus gefolgt sei, hat keine gläubigen Stützen. Die scheinbarste gibt noch der Titel Myrmidonen bei Attius wie bei Aeschylus. Diesen legt aber die Fabel selbst so nahe, daß er für kein bestimmtes Vorbild entscheiden kann, zumal daneben der Titel Epinausimache in noch einmal so viel Citaten vorkommt. Und daß des Attius Epinausimache von Derselben Myrmidonen sich nicht, sich noch weniger trennen lasse als Ribbeck selbst (p. 304) gesteht, werd' ich nachher zeigen. Will man annehmen, der Titel Myrmidonen neben Epinausimache zeige an, daß Attius theilweise sich auch an Aeschylus angegeschlossen, so hab' ich nichts dawider; aber nachweisen kann man es in keinem Zug. Bei Aeschylus finden wir den Antilochos beim Achill, bei Attius auch; bei jenem aber in der Scene nach des Patroklos Fall, den schon bei Homer Antilochos dem Achilleus meldet, bei diesem in einer früheren Scene, die bei Homer nicht vorkommt, bei Aeschylus wenigstens nicht nachzuweisen ist. Die Annahme vollends, daß in des Attius Myrmidonen die Gesandten mit Achill verhandelt hätten, und zwar getreu nach Homer, welchem hierin schon Aeschylus getreu gefolgt, ist in jedem Sage unrichtig. Bei Aeschylus (haben wir gesehen; oben Anm. 34) ist die Gesandtschaft weder nachgewiesen, noch irgend wahrscheinlich. Bei Attius hat sie G. Hermann gefunden, aber wie? Erstlich in einer Entgegnung Achills an Antilochos, welcher bei Homer in der Gesandtschaft gar nicht vorkommt; dann in einer, wie gemuthmaßt wird, an Alas gerichteten Aeußerung, die aber in der homerischen Gesandtschaftsscene Achill weder an Alas richtet, noch überhaupt dort vernehmen läßt; drittens in der Deutung eines Bruchstückes auf einen dortigen Ausspruch Achills, über welche Ribbeck selbst auf die Stelle meiner Beiträge verweist, wo gezeigt ist, daß eine ganz andere Beziehung der Worte wenigstens ebensoviel, wo nicht mehr für sich habe; ferner in etlichen Zeilen, wie solchen völlig gleichbedeutend nothwendig vorkommen mußten in den Wechseldreden während der steigenden Kampfnoth zwischen Achill und einem oder dem andern in's Lager zurückgetriebenen Helden oder dem endlich ihm gleichfalls zusehenden Patroklos; wie denn, was Fragment VIII. betrifft, Ribbeck selbst, anstatt es mit Hermann in die Gesandtenverhandlung zu

die Bruchstücke aus mehreren Dramen sich den sichtlichen Bezügen nach auf alle Theile der Fabel erstrecken, 3) daß einzelne Fragmente, die unter besondern Titeln angeführt sind, wenn man die besondern Titel auf einen bestimmten Fabeltheil beschränkt, über diesen ihrem Bezug nach vorwärts oder rückwärts hinausgreifen, rücksichtlich der Handlung also die besonders betitelten Fragmente einander kreuzen; wofür die natürliche Erklärung ist, daß die Sondertitel einander vertreten, theils als gleichbedeutend, theils weil sie in Vorstellung und Buch miteinander verbunden waren.<sup>37)</sup>

Jede Annahme, welche diese Dramen des Attius nach den besondern Titeln auseinander halten will, verwickelt sich in unerträgliche Schwierigkeiten.<sup>38)</sup>

jetzen, meiner Erörterung (Beitr. S. 452) zugestellt, daß es vielmehr zur Aussendung des Patrolos gehöre. Das ist nun die Summe des Beweises für die Gesandtschaft nach Homer in des Attius (rein voraussehlich von Aeschylus abgeleitetem) Drama: Andere Personen als bei Homer, andere Neuerungen als bei ihm; und solche, die sicherlich in spätere Fabelmomente fallen. Ich meinerseits muß einräumen, daß eine von Ribbeck (p. 304) aufgenommene Beibringung Ladewig's wahrscheinlich macht, es sei bei Attius Phönix einer Derjenigen gewesen, die den Achill ermahnten. Da aber Phönix bei Homer nach der Gesandtschaft im Zelt Achills verbleibt, kann seine Mitwirkung in diesem Drama nicht beweisen, daß dieses die Gesandtschaft enthalten. Und da aus den Myrmidonen des Aeschylus eine Spur von Phönix nicht erhalten ist, so ist noch immer kein einziges Zeichen da, daß Attius dem Aeschylus gefolgt.

<sup>37)</sup> Gesammtitel Beitr. S. 471. Achills Eigensinn bei der Heeresnoth, in Fragmenten aus Attius Epinausimache: Beitr. S. 324. 348. (Fr. VIII (11). V (4) Ribbeck) und aus Myrmidonen: Beitr. S. 326. 333. 334. 346 f. 348 (IX (4). V (8). IV (5). VI (9) VII (3) Ribb.) und aus Achilles: Beitr. S. 332 (II Ribb.) Aussendung des Patrolos in Fr. aus A. Myrmidonen: Beitr. S. 351 (VIII (11) R.) und aus Epinausimache: Beitr. S. 354 (IV (6) R.). Kampf des Patrolos in Fr. aus Epinausimache: Beitr. S. 378 vgl. 338. 380 (X (5). XI (1). IX (10) R.). Achills Gespräch mit Thetis u. A. nach Patrolos Fall, wo er unbewaffnet den Freundsleichnam dem Feind entziehen will in Fr. aus Epinausimache: Beitr. S. 388—390 (VII (17). III (2). I (3) R.). Achills Sieg am Skamandros in Fr. aus Epinausimache: Beitr. S. 421 (XII (9) R.). Priamos' Flehen und Hektors Lösung in Fr. aus Epinausimache und einem ohne Titel citirten: Beitr. S. 436 f. (XVI (12). II (13). Inoert. Att. XIII (18) R.). — „Myrmidonen“ und „Epinausimache“ als Titel eines Drama's: Beitr. S. 335 Anm. 172 vgl. die Anm. auf S. 330. S. 417. — „Epinausimache“ citirt für „Hektors Lösung“, als Nachbarstück in derselben Gruppe: Beitr. S. 355 Anm. 182. S. 419 f. S. 451 Anm. 228.

<sup>38)</sup> Dankbar hab' ich von Ribbeck anzuerkennen, daß er meiner Erklärung der Bruchstücke Aufmerksamkeit geschenkt und sich mehrmals gerade bei solchen, die für die Auffassung der Handlung von Belang sind, meiner Deutung im Gegensahe gegen die Herrmannsche angeschlossen hat. Auch darin ist er mit mir einig, daß er Bruch-

Erhalten ist aus Attius' Mitteldrama die Spur eines Auftritts, wo Antilochos dem Achill seinen Eigensinn vorhält und Achill Muße hat, ihm zu erklären, wie der Eigensinn, dessen er sich nicht schuldig wisse, von der Willensfestigkeit zu unterscheiden sei, zu der er sich bekenne. Der Ton läßt voraussehen, daß die Verrägniß der Schlacht, wenn immerhin schon fühlbar und für Antilochos der Anlaß zu diesem Versuch, den

stücke, welche mit dem Titel „Achilles des Attius“ angeführt sind, nach ihrer Stelle in der Handlung für untrennbar von solchen, die aus Attius Myrmidonen citirt sind, erklärt. Aber auf die bei Persius vorgefundene Titel — des Anfangsstückes: Briseis, und des Ganzen: Ilias — nimmt er keine Rücksicht. Auch ein Schlußdrama: Hektors Lösung will er bei Attius nicht anerkennen. Und obgleich Ribbeck bei Attius, außer einem Drama mit bezeugtem Doppeltitel, noch in 11 Fällen zwei Titel, in zweien sogar drei Titel für ein Drama nach mehr oder minder scheinbaren Gründen annimmt, zieht er, was die Myrmidonen und die Epinausimache betrifft, doch vor, sie als gesonderte Dramen zu fassen, wenn schon mit der Bemerkung (p. 304) daß die Epinausimache sich in engster Verbindung den Myrmidonen angeschlossen zu haben scheine. Dies kann nicht genügen. Die Unhaltbarkeit der Behauptung, daß die Bruchstücke aus den Myrmidonen sich auf die Gesandtschaftsverhandlung mit Achill bezügen, hab' ich schon (oben, Anm. 36) dargethan. Sie enthalten deutlich die Vorwürfe und Aufmahnungen, die während der Schlacht noth von Antilochos und Andern vergeblich an Achill gerichtet werden. Noch weiter voran in der Handlung führt Fragment IX: „Liebet wollen sie (die Myrmidonen) Dich zum Fürsten; nun, die Heerschaar geb' ich Dir“ (Regnum tibi permitti malunt; cernam, tradam exercitus). Ribbeck gesteht mir zu, hierin müsse der Vorschlag (wie bei Homer) erkannt werden, daß Patroklos die Scharen Achills in's Treffen führe. Nur will er diese Neuherzung Achills, conform Dessen Abweisungen der Gesandtenvorschläge, für bloss ironisch, also gleichfalls abweidend erklären. Solch ein vorgängiges Durchsprechen zwischen Achill und Patroklos und Abprallen eben des Vorschlags, der auf dem Gipfel der Schlacht noth erst ergriffen wird, kommt bei Homer nicht vor. Den Worten des Fragments ist die Ironie nicht anzusehen. Dramatisch kann es sich nicht empfehlen, die Entscheidung, die im Fortschritt der Situation als dringliche Auskunft hervorspringen muß, vorher ironisch aussprechen zu lassen; und einleuchtend kritisch ist es nicht, eine erhaltene Zeile aus einer Dichterfabel, die einfach Das besagt, was in dieser Fabel ernstlich gemeint vorkommen mußte, deswegen für nicht ernstlich gemeint zu nehmen, um sie einer früheren Scene anzueignen, die in keiner andern Spur gegeben und in dieser Wendung nur vom Erkläter gedichtet ist. Also ist hier die Aussendung des Patroklos als enthalten in den Myrmidonen bezeugt. Ribbeck selbst erklärt, ungeachtet der gezwungenen Beschränkung der Bruchstückedeutungen auf vorausgehende Momente, (p. 303) für wahrscheinlich, daß die Myrmidonen die ganze Patrokleia, also seinen Auszug, Sieg und Fall mitumsaft haben. Und wer begriffe nicht, daß es von dem Herantoben der Schlacht an die Schiffe und Bestürmwerden des Achill bis zum Aussenden des Patroklos im äußersten Moment, dem raschen Erfolg und unmittelbar darauf der Wendung und tragischen Katastrophe keinen Stillstand und Schluß-Einschnitt für den Dramatiker giebt? Er würde sich damit nur die Sehnen einer und derselben Wirkung zerschneiden. Giebt man nun den Myrmidonen diesen durch die Natur der in den Fragmenten bezeichneten

ihm wohlwollenden Achill umzustimmen, noch nicht auf ihrer Höhe war. Dies (bei Homer nicht gegebene) Motiv, denselben jungen Helden, der

Handlung gebotenen Umfang, dann schließt sich ihnen die Epinausimache nicht blos völlig an, sondern fällt in eins mit ihnen zusammen. Denn was das Wort dieses Titels ausdrückt, die „Schlacht an den Schiffen“ ist ebendie, während welcher Achill dahin gedrungen wird, den Patroklos auszusenden, und dieser, indem er die Troer von den Schiffen wirft und bis an ihre Stadt zurücktreibt, macht der Schlacht an den Schiffen ein Ende. Sein Tod läßt zwar die Troer wieder vordringen bis an den Lagerwall, hinein aber kommen sie nicht mehr, an den Schiffen wird nicht mehr gekämpft. Was also Ribbeck mit Hermann für den Anfang des Drama's Epinausimache ausgibt, Achills Verlangen, den Patroklos zu rächen, liegt entschieden hinter dem Ende der Schlacht an den Schiffen, und dieses nach Ribbeck's Meinung, Achills Rache, Hektors Tod und Lösung enthaltende Stück die „Schlacht an den Schiffen“ zu nennen, wäre nichts anderes, als wenn einer ein Drama, das bei dem Rheinübergang der Alliierten anfängend, mit dem Einzug in Paris schloßse, „die Schlacht bei Leipzig“ betitelt. Eine solche Verlegung der Epinausimache jenseit ihrer selbst lassen aber auch die Bruchstücke daraus eben so wenig zu. Fr. XI (1): „Zwei Kriegsgötter glaubtest du mit einander fechten zu sehn“ paßt nicht, wie Ribbeck will, auf Hektors letzten Kampf mit Achill, wo er ihm keineswegs in solcher gleichen Stärke, sondern nach wiederholtem Ausweichen und längerer Flucht endlich aus Schaam und Resignation, aber entschieden als der Schwächere gegenübertritt. Wohl aber paßt es auf den Kampf des Patroklos mit dem Zeussohne Sarpedon, der (nach Ribbeck selbst, mit der ganzen Patroklioia) in die Myrmidonen fallen muß. Hier greift also ein Fragment aus der Epinausimache beträchtlich zurück über den Hermann-Ribbeck'schen Anfang des Stücks. Noch mehr Fr. VIII (11): „Und härmst ihn nicht der Brüder Schlachtnoth, daß die Felder Tod bedeckt“ (Nec perdolescit flixi socios, morte campos contegi). Unleugbar ist hier von der gegenwärtigen Schlacht-Brüderlichkeit die Rede und gehört dieser Vorwurf zu den an Achill unter dem Herankommen der Schlacht an die Schiffe gerichteten; wozu die Ergänzung aus den „Myrmidonen“ (Fr. V (5)) und worauf die Entgegnungen aus denselben (Fr. I (1). III (2). VII (3)) citirt werden, dergestalt daß diese Zeile aus der Epinausimache sich mit denjenigen aus den Myrmidonen zusammenfaßt, die nach dem Handlungsbezuge dem fröhlichen überhaupt nachweisbaren Moment des Myrmidonendrama's gehören. Bezeugtermaßen deckt somit dem Inhalt nach die „Epinausimache“ die „Myrmidonen“.

Diesem Schluß entzieht sich Ribbeck nur dadurch, daß er (p. 305) diese Zeile, die unmittelbar etwas besagt, was ebenso in der Fabel vorkommt, durch Unterstellung eines mittelbaren Sinnes an eine andere Stelle der Fabel bringt, wo es durch sonst nichts angezeigt ist. Achill soll nämlich diesen Vorwurf, dem er sich nicht aussehen dürfe, der Mutter Thetis entgegenhalten, die ihn nicht in den Kampf gehen lassen will. Natürlich kann man das der Zeile nicht ansehen, daß der Sprecher blos eines Andern mögliche Worte anführe. Der Vorwurf ist aber in dieser Situation unpassend. Niemand kann jetzt noch sagen, den Achill grämte das Fallen seiner Genossen nicht; da er ja voll des tiefsten Grans über den Fall des Patroklos ist. Niemand kann sein Zurückbleiben vom Kampfe jetzt seiner Gleichgültigkeit zuschreiben, wo er waffenlos ist. Und von Achill wäre es sehr ungeschickt, der Mutter imponiren zu wollen mit seiner Scheu vor gerade diesem Vorwurf, den er jetzt nicht verdient, vor Kurzem aber in

im letzten Theil des Stücks die Botschaft vom Fall des Patroklos dem Achill bringen muß, in seinem Anfang ihm vergebliche billige Vorstellun-

vollstem Maße verdient und gar nicht gescheut, sondern sich höchst unempfindlich dagegen bewiesen hat. Es ist nahezu lächerlich, wenn er vorstellen will, er müsse einen Vorwurf verhüten, mit dem er schon über und über bedeckt ist. Statt also dem Dichter so Unpassendes aufzubürden durch gesuchte Anwendung der Zeile, ist aus ihrer einfachen passenden die Handlungs-Identität von „Myrmidonen“ und „Epinausimache“ zu entnehmen.

Zu allem ist die Grenze, die Ribbeck zwischen Myrmidonen und Epinausimache zieht, eine unmögliche. Er bekennt sich zu meiner Erklärung derjenigen Bruchstücke aus Epinausimache, welche das Verlangen Achills, unbewaffnet dem Feind entgegenzutreten, unter Gegenvorstellungen seiner Mutter ausdrücken. Die Absicht aber, die er dem Achill dabei giebt, den Patroklos zu rühen, sagt nicht das Eigentliche. Nicht Rache, sondern Rettung der Patroklos-Leiche aus den Händen der Feinde gilt es bei Homer, als Achill ohne die Waffen abzuwarten hinaustritt. Will Ribbeck mit jener Bezeichnung Hermanns Absicht wiederholen, daß dies Verlangen eintrete, nachdem Achill bereits die Freundesleiche in seinem Zelt hat, so ist er um so minder berechtigt, die eben gesprochene Zeile dem Achill gegen die Mutter in den Mund zu legen. Denn nachdem Achill die Leiche hat, sind seine Genossen nicht mehr in der gegenwärtigen Kampfnoth, welche die Zeile ausspricht. Die Troer sind gewichen, die Waffen ruhen. So ist es bei Homer und anders könnte die Leiche nicht gewonnen werden, als indem die Troer wichen. Nun wäre es wahrhaft kindisch, wenn Achill ihnen in seiner Blöße nachlaufen und nicht zu wohlgeführtem Nachkampf den nächsten Morgen und seine Waffen abwarten wollte. Nichts deutet bei Attius eine so ungeschickte Abweichung von der Fabel an. Die Scene also, womit Ribbeck die Epinausimache anhebt, ist der Moment, wo Achill wider den Rat der Mutter, um den Leib des Freundes nicht Beute der Feindesmisshandlung zu lassen (um diesen Preis begreift man's) unbewaffnet hinaustritt; was er auch durchsicht und durch seine bloße Erscheinung und Stimme die Troer zurückcheucht. Ein Tragifer nun, der ein Drama (Ribbecks Myrmidonen) bis zur ersten Verzweiflung Achills bei der Nachricht vom Tode des Patroklos und unentschiedenen Kampf um die Leiche führte, und nun die Kontinuität der Situation, daß Thetis herzukommt, mitlaut, Waffen verspricht, Achill aber, um vom Freunde zu retten, was allein noch von ihm zu retten ist, nicht warten kann, dadurch zerschneite, daß er die erste Hälfte der drangvollen Lage und Aufregung zum Schlusse mache, die zweite Hälfte aber derselben Lage und desselben Pathos zum Anbeginn eines andern Drama's (Ribbecks Epinausimache), verführe mit beiden Dramen auf das widersinnigste. Eine Pause kann in dieser Handlung nicht eher als bis Achill die Leiche hat und an ihr seinen bis dahin drastisch gebundenen Schmerz entladen hat, eintreten. Dann fällt füglich in diese Pause die Pflege der Leiche und die Nachtruhe, so daß die neue Handlung mit den Anstalten zum Nachkampf beginnt, mit dem vollzogenen Rache-Opfer und Hektors Lösung schließt.

Als einzelnes Drama konnte das letztere Stück unmöglich Epinausimache heißen, da es nach der Schlacht an den Schiffen erst beginnt. Sehr wohl aber konnte das ihm vorangehende so heißen, da in diesem die Schlacht an den Schiffen enthalten und derjenige Kampf, in welchem Patroklos siegte, blieb, seine Leiche umstritten und endlich gerettet wurde, in lückenloser Fortsetzung an die Schlacht bei den Schiffen angereiht war. Wenn nun bei Attius Briseis, Myrmidonen oder Epinausimache,

gen machen zu lassen, wäre ganz des Sophokles würdig. Phönix ferner, der irgendwo bei Attius den Achill zurechtwies, wird mit Wahrscheinlichkeit in dies Drama gesetzt. Er war in Achills Gezelten geblieben, seit er mit Andern den glänzenden Versöhnungsantrag von Agamemnon ihm gebracht, der den Peliden nicht rührte. Dies konnte er jetzt an passender Stelle erinnern; sein Alter, wie daß er Achills Kindheit gepflegt, eignete ihn überhaupt, gemüthlich und ethisch mitzuwirken. Wohl mochte er auch, was im Lager vom Unglücksgang der Schlacht bemerklich ward, sorglich beobachten und mehr und mehr erschüttert melden; wie nacheinander Agamemnon, Diomedes, Odysseus, Euryphylos u. A. verwundet sich zurückziehen müssen, das Weichen des Heers unaufhaltsam wird. Fr. IV (5) aus des Attius' Myrmidonen deutet aber auch einen Wortwechsel Achills mit einem Helden an, der ihm an Stärke und Bedeutung für den Krieg sehr nahe steht. Man müßte an Alias denken, wäre dieser nicht in allen Stadien der Schlacht unentbehrlich und unausgesetzt beschäftigt. Ganz passend aber ist Diomedes; theils weil die Vortheile der Achäer in den vorhergehenden Schlachten am meisten sein Werk waren (was eben das Fragment voraussetzt), theils weil er im Anfang der unglücklichen Wendung der Schlacht verwundet in's Lager zurückgenöthigt, um so natürlicher, wenn die Feinde das Lager einstürmen und schon die Schiffe bedroht sind (was das Fragment gleichfalls andeutet), den Achill aufzurufen sucht, während er selbst kampfunfähig und doch wieder gewaffnet ist, um sich den Kämpfenden anzuschließen (Hom. Il. 11, 396. 14, 29. 110). Die Iliische Tafel, die bekanntlich in Relieffstreifen kleiner figürlicher Darstellungen die Gesänge der Ilias und in den mit Namen unterschriebenen Gruppen Einzelnes enthält, was bei Homer sich nicht findet und wohl aus Dramen herrühren dürfte, stellt in demjenigen Streifen, dem die Zahl 16 der Gesänge der Ilias, die Patrokleia, bezeichnet ist, des Patroklos Aussendung eigenthümlich vor. Dem Patroklos hilft ein Kriegsgenosse sich waffnen; dem Achill, der auf der entgegengesetzten Seite sich im Sessel zurücklehnt, wenden in lebhafter Bewegung drei Männer sich zu, von welchen die beiden ihm nächsten seinen rechten Arm und Hand erfassen. Unter Dem, der seine Hand ergreift, steht „Diomedes“, unter dem dritten mitherzubewegten: „Phönix“.

und Hektors Lösung eine Komposition machten, dann läßt sich begreifen, daß unter dem Titel des Mitteldrama's, welches den tragischen Knoten enthält, auch Fragmente des Schlusstdrama's citirt sind, welches nach Dichtung und Herausgabe unmittelbar zu jenem gehörte. Und umgekehrt: weil das für einzeln genommene Drama einen widersprechenden Titel oder, da die Fragmente von der Achäer-Noth bis zur Hektors-Lösung gehen, eine übermäßige Inhaltsfülle hätte, ist die Komposition bewiesen.

Dies kann, da Phönix als Ermahnung des Achill bei Attius ohnehin bezeugt ist, für die Beziehung jenes andern Fragments auf Diomedes zur Bestätigung dienen<sup>39).</sup>

Eine solche Reihe von Auftritten bis zu der Aussendung des Patroklos konnte das Epos, nicht die Tragödie entbehren, der sie den doppelten Zweck erfüllten, Stellung und Charakter des Helden und zugleich den Fortschritt der Schlacht in gegenwärtige Anschauung zu setzen. Für die Schlacht, die nach antiker Weise unmittelbar nicht auf die Bühne kommen konnte, bedurfte es verschiedener Organe dramatischer Erzählung, und diese von Absichten und Gefühlen der Erzähler bewegte Darstellung leistete mehr, als eine unmittelbare, da sie die äußern Vorgänge gleich in der Bedeutung, die sie hier hatten, in dem Bezug auf Achill, sein Gewicht und seinen Stolz, seine Unbeugsamkeit und sein Gewissen, vor die Sinne brachte. Für die Affekte und Gesinnungen der Kämpfenden und für Achill's Charakterentwicklung ist die Schlacht das objektive Behikel, welches zuerst den Helden in seiner Entfremdung Nichts anzugehen scheint, dann ihm die gewünschte Demütigung seiner Beseidiger spiegelt, dann stürmischer nahe gebracht, seine Widerstandskraft erprobt und weil diese bis zum Neuersten aushält, mit überraschender Nöthigung in sein und der Seinigen Verhängniß umschlägt. Damit sie diese Objektivität behauptet, die dem tragischen Witz Körper und Wahrheit giebt, muß die Schlacht in ihrer wirklichen, ganz äußern Bestimmtheit absatzweis immer dringlicher zur Schilderung kommen. Wenn ihre früheren Momente durch Antilochos und durch Phönix anschaulich geworden waren, so konnte Diomedes in dem Augenblick, wo schon der Wall niedgerissen war, Hektor aber im Vordringen gegen die Schiffe noch von einer ehernen Mauer der Achäer aufgehalten wurde (Il. 15, 615), als letzter Mahner im Zelt Achills erscheinen und, um ihm zu sagen, wenn er nicht jetzt einschreite, werde er bald für das eigne Leben zu kämpfen haben, die Einstürzung des Lagers ihm vor Augen stellen: wie die Troer, in fünf Haufen getheilt, anließen (Il. 12, 85) unter Hektor, unter Paris, unter

<sup>39)</sup> Ich hatte früher (Beitr. S. 320) den bei Cicero (Tusl. 2, 16) angeführten Auftritt des Euryppulos am Zelt Achills dem Attius zugethieilt. Jetzt bin ich durch Bergl und Ribbeck (p. 54. 273) belehrt, daß diese Scene dem Ennius gehört. Das gleich bedeutende Motiv aber, wenn auch vertreten durch einen andern Helden, war dem Attius nicht minder nöthig und ist bezeugt durch das oben besprochene Fragment IV aus den Myrmidonen, wo Achill einem Solchen (dem Diomedes) sagt: „Hieltest, meine Kränkung fühlend, Du, wie's recht war, Dich zu mir: Hätten ihre Schiffe längst schon Atreus' Söhne rauchen seh'n!“ Und diesem Bezeugnis gesellt sich die Spur eines Berichts aus der Höhe der Schlacht in Attius' Epinausimache Fr. X (5).

dem wilden Asios, der mit Ross und Wagen (110) über den Graben fuhr, unter Aeneias und unter Sarpedon. Drang zwar Asios nicht durch (162), und hielten, während Hektor die Brustwehren des Walls erschütterte und Sarpedon die Vertheidiger drängte, eine Zeit lang die beiden Aiasse (265) sie auf und Teukros, der (387) mit einem Pfeil den Glaulos verwundete, so riß doch Sarpedon eine Brustwehr ein, Hektor zerschmetterte ein Thor und der Strom der Feinde brach in's Lager. Die Achäerhelden verdoppelten den Widerstand, den der verwundete Diomedes noch selbst mit ordnen half (14, 370. 15, 441). Als aber Zeus mit Donner und kräftiger Hilfe die Troer in raschen Vortheil setzte, thaten sie wohl noch das Mögliche, zumal Aias, und Teukros, dessen Pfeile noch immer trafen (15, 301f.). Wie er jedoch auf Hektor zielt, läßt ihm Zeus die Sehne reißen und den Bogen entfallen (458f.), und jetzt treibt Hektor immer unaufhaltsamer auf die Schiffe los (484. 592).

Diesen Momenten hab' ich denn doch ein Paar Fragmente des Sophokles verknüpfen können, die, so lange sie nicht mit einer besser passenden Erklärung einer andern Tragödie des Dichters zugeeignet werden, für die Wahrscheinlichkeit, daß es eine Epinausimache von ihm gegeben, mit in Betracht kommen dürfen.

Jener Asios, der am frechsten voraneilt bei der Verennung des Lagerwalls, ist Anführer der Perkosier und andrer Hellenponter (Il. 2, 835) und ein Vers des Sophokles lautet: „Was zögert ihr, Aratalier und Perkosier?“ (Inc. 831 N. *Ti μέλλετε Αραταῖς τε καὶ Περκώστοις*; Beitr. S. 444). Wiederum scheint jene Entkräftung des Geschosses von Teukros, die zum entscheidenden Beweise gereicht, daß Zeus für Hektor ist, in dem Verse des Sophokles ausgedrückt: „Denn Wunder ist es, wie dahin der Bogen fällt!“ (Inc. 872 N. *Θαυμαστὰ γὰρ τὸ τόξον ὡς ὀλισθάνει*. Beitr. S. 345). Einem früheren Stadium derselben Handlung gehören die Zeilen an, die auch Andere für sophokleisch genommen haben, ohne daß sie mit seinem Namen citirt sind: „Und Teukros, strengwirthschaftend mit dem Bogen, hieilt || Die Phryger, die den Graben übersprangen, auf“ (Adesp. 475 N. Beitr. S. 343. 499 Anm.). Für eine nahe Stelle desselben Gemäldes paßt ferner der Vers: „Und beide Aias gingen vor als Zweigespann,“ den ein Grammatiker beispielweise in der Nähe eines Beispiels aus Sophokles anführt, von welchem er dem Ausdruck nach ganz wohl sein kann (Adesp. 153 N. Beiträge S. 342). Endlich findet sich bei demselben Grammatiker wenige Zeilen nach der letzten Anführung ein Vers, den ich auf einen späteren Moment dieser Tragödie bezogen habe (Beitr. S. 383): „Und gaben Hellas“

Waffen in der Troer Hand" (Adesp. 155 N.). Wenigstens wügt' ich nicht, welche andere Erklärung dieser Tragikerzeile gegeben werden könnte, als daß Achills Waffen, welche die Achäer, indem Hektor den erschlagenen Patroklos auszog und sich darein kleidete, den Troern lassen mußten, als einstige Göttergabe an Peleus und Rüstung des größten Hellenen-Helden „die Waffen von Hellas“ genannt werden.

Ausdrücklich aus Sophokles angeführt sind nur die beiden ersten dieser Fragmente, ihnen aber Beweiskraft dafür, daß Sophokles diese Fabel behandelt, abzusprechen, ist nur der berechtigt, der ihren Bezug auf eine andere von ihm bezeugte darthun kann. Ebenso ist Welckers Beziehung der „Phryger“ des Sophokles auf eine Hektors-Lösung immer noch die wahrscheinlichste, die wir haben. Man mag jedoch diese Spuren, als noch so dürtig und unentscheidend ganz von der Hand weisen: die Thatache, daß Sophokles in den „erbeuteten Weibern“ die Entzweigung Achills mit Agamemnon dargestellt hat, reicht völlig hin, zu dem Schluß zu nöthigen, daß er die ganze homerische Achilleusfabel in einer Dramengruppe ausgeführt. Denn nicht der nothdürftigste Dramatiker, geschweige der größte Tragiker Athens, konnte sich begehen lassen, diese ihrer ganzen Natur nach blos vorbereitende, mit der stärksten Dissonanz am Schluß nur Erwartung hinterlassende Handlung als ein Drama für sich hinzustellen, ohne ihr unmittelbar die Folgehandlungen zu verbinden, deren Stoff der glänzendste von allen war, die der mustergültigste Theil der Mythenpoesie seines Volks ihm darbot, und deren Zusammenhang jene Vorhandlung erst zu einem tragischen, und wie großartigtragischen Ganzen erhob! Es ist dem Sophokles ein so stylloses Begrüßen mit dem bloßen Anfang aufzubürden, um so unerlaubter, als wir vor ihm bei Aeschylus das wohlverstandene Ganze, und nach ihm bei jenen römischen Tragikern, die in Fabeln und Motiven sich an die attischen hielten, eben jene Anfangshandlung mit fortführenden und abschließenden Folgedramen in zwei, was die engern Züge betrifft, von einander unabhängigen Kompositionen, einer des Ennius und einer des Attius finden<sup>40)</sup>.

<sup>40)</sup> Diese Behauptung (Beitr. S. 476 ff. vgl. S. 448—472), daß Ennius sowohl als Attius die Iliassfabel nicht in einzelnen, zusammen zwar das Ganze deckenden, aber von einander unabhängigen, sondern vielmehr in absichtlich gruppirten Dramen gegeben haben, hat sich durch die neueren abweichenden Behandlungen der Ueberreste beider römischer Tragiker für meine Erwägung nicht widerlegt, sondern bestätigt. Was den Attius betrifft, giebt einen Theil der Grinde die obige Anmerkung 38. Was die Fragmente des Ennius anlangt unter den drei Titeln: „des Ennius Achilles des Aristarchus“, „Ennius' Achilles“ und „Ennius Hektors-Lösung“, so tritt Ribbeck darin bei, daß er im sog. Achilles des Aristarchus (p. 275) die Eingangshandlung der Ilias anerkennt, daß er (p. 274 f. 276 oben) zugiebt, Fragmente mit „Achilles“ citirt,

3) Das handschriftliche Leben des Sophokles sagt: „Er ist durchaus homerisch im Ausdruck und führt auch die Fabeln auf den Fuß=

dürfen passend auf Scenen der Schlacht an den Schiffen bezogen werden (vgl. Beitr. S. 488. 492), daß er die Bruchstücke aus „Hektors Lösung“ II. V. III. richtiger auf die Noth derselben Schlacht vor des Patroclus Aussendung als auf die Nachschlacht Achills nach seinem Tode bezogen finden (Beitr. 491. 494) und in Inc. n. VIII mit mir (Beitr. 382. 497) die Schilderung vom Fall des Patroclus sieht. Einer Spur- nachweisung von Ledewig giebt er (p. 276 unt.) auch Das zu, daß Ennius die „Re- reiden des Nestor“ zum Vorbilde gehabt (Beitr. 477 ff. 480 ff.) und erklärt sich für meine Deutung der Fragmente XIV und XVI auf des Priamos Bitte und Vor- stellung bei Hektors Lösung. Weil er aber auf die Annahme einer Dramen-Kompositi- on gar nicht eingehet und in den Handlungsauffassungen eine Mittelstellung zwischen der meinen und ganz verschiedenen Anderer einhält, bringt er die getrennt behandelten Dramen eben so wenig gehörig auseinander als zusammen, entwirft Scenen, die nicht nur mit Homer im Widerspruch, sondern an sich unerträglich sind, und erhält an „Hek- tors Lösung“ ein mit Handlung überfülltes Drama.

Im ersten Achillesdrama glaubt Ribbeck (p. 275 unten) außer dem Streit wegen der erbeuteten Weiber den Zweikampf des Menelaos mit Paris oder Aias mit Hektor enthalten. Wäre diese Annahme durch den „erhobenen Schild“ Fr. II. nötig gemacht (was sie nicht ist), so könnte höchstens die Ausführung in einer Dramen-Gruppe das Hineinziehen einer solchen von der Situation Achills unabhängigen Episode entschuldigen. Ein Drama für sich, welches hinter jener unerledigten Entzweigung Achills und Aga- memnons mit einer solchen wieder einzelnen Kampfepisode schließe, wäre ein dramati- sches Unding.

Im andern Achillesdrama will Ribbeck zuvorst mit Welcker die homerische Scene der Gesandtschaft bei Achill wiedererkennen, bringt aber (ähnlich wie bei Attius), indem er sie aufweisen will, eine ganz andere hervor. Den Hauptredner dieser Ge- sandtschaft bei Homer, den Odysseus, muß er von der angeblich gleichen Scene des Ennius ausschließen, weil sein Auftritt bei Ennius in einem späteren Moment und an- dren Zustand bezeugt ist. Den Aias erkennt er in einer Klage über die Götter (Fr. V), welche bei Homer der Gesandte Aias nicht äußert, den Phönix in einem Tadel, der dem Abtretenwollen des Aias gelten soll (Fr. III), was dort bei Homer eben so wenig vorkommt, das Uebrige in Mahnungen (Fr. I. VII) und in Entgegnungen und Be- theuerungen des Achill (Fr. II. Inc. n. III. IV. V), die, nirgends von entscheidender Uebereinstimmung mit den Reden der homerischen Gesandtscene, völlig gleichartig vor- kommen mußten in den späteren Auftritten während des Heraufstürmens der Troer an den Wall und an die Schiffe, die ohnehin aus Ennius bezeugt sind, und in welchen auch jene ersten Bruchstücke leicht unterkommen.

Gleichwohl kann Ribbeck diesen „Achilles“ des Ennius nicht mit der „Hektors- Lösung“ Derselben auseinanderbringen. Denn aus „Achilles“ findet er (Inc. n. I.) an- geführt die Ankunft des verwundeten Odysseus im Zelt Achills und auf eben diese be- zieht sich Fr. I aus „Hektors Lösung“. Nach Ribbecks Auffassung der erstener An- führung, richtet an den verwundet ankommenden Odysseus Aias die vorwurfsvolle Frage, warum er geflohen? Um dies mit der angenommenen Gesandtscene zu com- biniren, vermutet Ribbeck, gleichwie nach der letzteren bei Homer der alte Phönix im Zelt Achills zurückbleibt, so habe bei Ennius Phönix den Aias ebendaselbst mit der

stapfen Homers (*τοὺς δὲ μύθους γέρει καὶ ίζηρος τοῦ ποιητοῦ*)"; eine Bezeichnung, die geradezu genommen, aussagt, daß Sophokles von

Hoffnung auf Achills Nachgeben zurückgehalten, so daß ihn der aus der Schlacht kommende Odysseus hier vorfinde und seine spitzige Frage zu hören bekomme. — Dies ist nicht blos gegen Homer, sondern unerträglich. Bei Homer ist Aias in der Schlacht, als Odysseus verwundet wird, gerade der, welcher vor den Riß tritt. Und in der That, Aias ist nicht mehr Aias, wenn er, „die Mauer der Achäer“, nach bestätigter Sage in der Schlacht bei den Schiffen der ausdauerndste Vertheidiger, statt dessen, während diese Schlacht schon tobt, müßig in Achills Zelt sitzen kann und bei dieser fruchtlosen und ehrlosen Unthätigkeit noch unverschämt genug sein soll, den Odysseus, der nach törichtigen Schlachthäthen wegen seiner Wunde sich zurückziehen muß, zu fragen: „Warum bist Du geflohen?“ So ist die Angabe des Scholiasten (Ine. n. L.) nicht zu verstehen, sondern, wie ich (Beitr. S. 492 Anm.) erklärt habe, ist die von Cicero angeführte Antwort des Odysseus: „Wer blieb da unverwundet vom Eisen der Troer!“ auf des Aias Frage: „Warum bist Du damals, als ich die Schiffe deckte, geflohen?“ aus dem „Waffenstreit“, nicht dem „Achilles“ und führt der Scholast nur für die Vorstellung der Sache, auf die sich der Vers bezieht (der blutigen Schlacht, aus der Odysseus wund in's Lager geflohen) den Achilles des Ennius an, nicht für die Frage des Aias. Also brauchen wir im Achilles weder die Gesandtenscene, noch die charakterwidrige Darstellung des Aias. Das aber bleibt stehen, daß darin die Schlachtnoth der Achäer und der Auftritt des verwundeten Odysseus an Achills Zelt vorkam. Und hieraus geht die Untrennbarkeit dieses Drama's von der „Hektors-Lösung“ hervor, weil ein Bruchstück der Letzteren sich auf ebendiesen Auftritt bezieht und ein anderes derselben (Fr. II.) noch weiter in der Handlung zurückgreift, da es vom Ausrücken der Troer in eben diese Schlacht spricht.

Ribbeck führt im Index den Achilles des Ennius und die Hektors-Lösung als getrennte Stücke auf, im Achilles betrachtet er (p. 274 unten u. f.) als Endbestandteil die Patrokleia und in der Hektors-Lösung erkennt er (p. 276) den Anfang der Schlacht, deren Ende die Patrokleia ausmacht. Also muß er annehmen, Ennius habe in der Hektors-Lösung beinahe den ganzen, eigentlich, sofern die unbewiesene Gesandtenscene wegfällt, rein den ganzen Inhalt seines Achilles noch einmal ausgeführt. Dies ist doch wohl seltsamer, als anzunehmen, daß Momente einer und derselben Dichtung bald mit dem Namen des Helden als Titel, bald mit dem Titel des Endstücks citirt seien.

Betrachten wir nun die Hektors-Lösung für sich nach Ribbeck's Zusammenstellung. Sie enthielt: Vorstellungen an Achill im Beginne von Hektors Schlachtangriff, hernach den Auftritt des Odysseus, welcher die der seinen vorhergegangenen Verwundungen des Agamemnon und des Diomedes anzeigen möchte, hernach den Auftritt des blutenden Eurypylos, der das Gebränge der Verwundeten im Lager erwähnte, den Unglücksfortschritt der Schlacht ausführlich schilderte, den Patroklos lebhaft bewegte, weiter den Übergang zu den Klagen des Patroklos, welchen Achill endlich nachgibt, zu seiner Ausrüstung unter Eindrücken von Lager-Erfürmung und Schiffbrück, seiner Vermahnung durch Achill, seinem Aufbruch. Hernach mußte der erfolgreiche Kampf des Patroklos gemeldet werden und, nach Zwischenmomenten, sein Fall, der Achäer Flucht und Kampf um seinen Leichnam. Nun die Pein Achills, die Ankunft der Thetis, ihres Kammers Erguß über des Sohnes Geschick, und die Verheißung neuer Waffen. Dann die Unruhe, bis der Leichnam des Patroklos eingebracht ist, die Klagen an diesem und An-

den homerischen Fabeln nicht Einzelnes abgeplückt, sondern sie in dem Gange, den sie im Epos nehmen, verfolgt und in die dramatische Dichtung aufgenommen habe. „Und so — bemerkt der Biograph weiter — malt er die Odyssee in vielen Dramen nach“ (*ἐν πολλοῖς δράμασιν ἀπογράφεται*, was man auch verstehen kann, er nimmt ihren Inhalt der Reihe nach auf, wie in einem Inventar).

Bekannt nun von Dramen des Sophokles aus dem Fabelkreis der Odyssee sind uns die *Mausikaa*, mit welchem Titel zwei Worte aus dem Stück, das eine bei Hesych, das andere bei Pollux citirt werden und Athenäos dasselbe nennt bei der Angabe (p. 20f.), daß darin Sophokles als ausgezeichneter Ballspieler aufgetreten; Eustathios (II. p. 381, 10) nennt es bei derselben Angabe „die Wäschterinnen“, und so Pollux das andremal bei Aufführung eines Verses daraus. Dies Drama entsprach also ungefähr dem 6. Gesang der Odyssee. Dann werden für zwei Worte (bei dem Antiatticista) die *Phäaken* des Sophokles ange-

ordnungen für die Bestattung. Daran mußte sich Achills Aussöhnung mit Agamemnon und das Betreiben der Ausfialten zum Kampf der Rache reihen. Dann Achills Waffnung und der Auszug; hernach die Berichte von der Schlacht am und im Elamandros, von der Besiegung Hektors und der Misshandlung seines Leichnams. Der Wiederauftritt des siegreichen Achill, sein Todtenopfer für Patroklos, seine Trauer. Nach Ribbeck dann auch eine Geistererscheinung des Patroklos. Endlich des Priamos Ankunft und die Bitten, Vorstellungen, Gefühlsergüsse, Verständigungen, unter welchen die Lösung von Hektors Leichnam erzielt und vollzogen werden mußte. — Diese Handlungen erstrecken sich, bei möglichster Einschränkung, auf zwei ganze Tage mit ihren Nächten, ihre Darstellung braucht auf's knappste bemessen, 16 sehr inhaltsreiche Auftritte, zwischen welchen zeitgebende und vermittelnde leichtere unumgänglich waren. Diese dichte Menge von Vorgängen und Affekten, ohne eine einzige Pause zur Erholung und Wiedersammlung der Sinne, wäre betäubend und erdrückend, dieses eine Drama ungleich länger gewesen als die drei des Aeschylus zusammengenommen, die denselben Handlungsumfang einschlossen. Denn Aeschylus kannte in die Pausen nach den Schlussenen des ersten und des zweiten Drama's (nach dem Pathos an der hereingebrachten Patroklosleiche, und dann nach Achills Rückkehr aus der Rached Schlacht) ganze Vorgänge (Achills Vereinbarung mit den andern Helden zum Veranhalten der Rached Schlacht, und dann die Todtenopfer- und Bestattungs-Handlungen für Patroklos) legen, für deren Bezeichnung wenige Worte zu Ende des einen und zu Anfang des andern Stücks genügten. Aber ein ununterbrochenes Drama mußte diese Partien ausführen und andere zwischenlegen, um doch die Zeitäbstände einigermaßen fühlbar zu machen. Erträglicher als die Aufnöthigung eines solchen einactigen Monster-Drama's däucht mir noch immer die Annahme der ennianischen Komposition: 1. Achillesdrama (das aristarchische), 2. Achillesdrama, und Hektors-Lösung. Auch hat es nichts Befremdliches, wenn die älteren römischen Grammatiker, zur deutlicheren Unterscheidung dieser Dichtung des Ennius von der die gleiche Fabel umfassenden des Attius, die Komposition des Ennius gewöhnlich mit dem Titel des Endstücks, die des Attius mit dem des Mittelstücks anführten.

führt, die also der Handlung nach sich unmittelbar der Nausikaa verbanden und zum Schlusse die Veranstaltung der Heimfahrt des Odysseus hatten. Ferner giebt eine Glossa bei Photios und Suidas ein Versfragment aus des Sopholles Niptra, „das Fußbad“, wie die Scene im 19. Gesang der Odyssee heißt, wo den verstellterweise als Bettler in sein Haus gekommenen Fürsten seine alte Amme, indem sie auf Penelopes Geheiz dem vermeintlichen Fremden die Füße wäschte, an der Narbe einer Wunde erkennt, die ihm in seinen jungen Jahren ein Eberzahn geschlagen. Dies deutet auf eine dramatische Heimkehr des Odysseus, Be- siegung der Freier und Wiederherstellung unter den Seinigen. Dann finden wir für eine Glossa bei Photios einen Odysseus von Sophokles citirt. Und endlich haben wir sieben einzelne Verszeilen und eine Glossa aus seinem Odysseus Akanthoplex („Odysseus, getroffen mit dem Rochenstachel“).

Der „Odysseus im Wahnsinn“ von Sopholles hat seinen Stoff nicht aus der Odyssee, sondern den Kyprien. Ob der bei Photios genannte „Odysseus“ mit dem Letzteren oder dem Akanthoplex für eins zu halten oder Titel eines von beiden verschiedenen Drama's sei, bleibt ungewiß. Die Handlung des Akanthoplex wird auch nicht in der Odyssee erzählt, aber sie ist gegründet auf die Weissagung, welche der Geist des Propheten Teiresias dem Odysseus in der „Todtenbeschwörung“, dem 11. Gesang der Odyssee, erheilt. Der Schatten des Sehers weissagt ihm dort die Art wie er heimkommen und wieder Herr seines Hauses werden wird. „Wenn du — fährt er dann fort — die Freier in deinem Palaste wirst getötet haben, dann geh, mit dem Ruder gerüstet, bis du zu solchen Menschen gelangst, die das Meer nicht kennen, noch gesalzene Speisen essen, Nichts von Schiffen, Nichts von Rudern wissen; nun merke dein Wahrzeichen: Wenn dir ein Wanderer begegnet, der das Ruder auf deiner Schulter Spreuschütterer (Worffschaufel) nennt, dann pflanze dein Ruder in die Erde, opfere dem Meerestgott und kehre nach Hause; da bringe den Göttern allen Opfer der Reihe nach. Aus dem Meere wird sodann der Tod gemach dir kommen in des hohen Alters Erschöpfung, in der Mitte glücklicher Männer.“ So wird hier das Charakterbild des ausbündigsten Seabenteurers witzig dahin vollendet, daß er seines Bleibens in der Heimath nicht eher finden könne, als bis er ein solches Jenseits vom Meer erreicht, wo See und Seeleben auch nicht vom Hören bekannt seien; und daß ihm dennoch der späte Tod von der See her kommen müsse, da sie einmal das unveräußerliche Element seines ganzen Geschickes ist. Dies hat das kyklische Epos ausgestaltet. Es läßt den alten Odysseus auf dem Boden seiner Heimath, von einer Frucht seiner einstigen Irr-

fahrten, einem Sohne, den er nicht kennt und der ihn nicht kennt, mit einer Lanze tödten, die einen Rochenstachel zur Spitze hat. Der Sohn kommt vom Meere her, sein Waffen stammt aus dem Meer; also kommt der Tod des grauen Seehelden, obwohl er ihn zu Lande trifft, aus der See. Weil so der Akanthoplex sein Thema zum Abschluße der Odysseusfabel an eine Kernstelle der homerischen Odyssee anknüpft, kann man immerhin das Drama zu jenen rechnen, mit welchen sich Sophokles der Odyssee anschloß. Dann haben wir deren vier: Nausikaa, Phäaken, Niptra, Akanthoplex, oder wenn (was wahrscheinlicher ist als das Gegenteil) Nausikaa und Phäaken nur ein Drama bildeten, blos drei. Vielleicht gab es noch ein Odysseusdrama von Sophokles zwischen Niptra und Akanthoplex. Wenigstens wäre die Annahme eines solchen, und der Vierzahl im Ganzen, noch keine Ueberspannung der Angabe des Biographen, daß der Dichter „in vielen Dramen die Odyssee nachgezeichnet.“

Etwas trägt zur Kenntniß dieser Dichtungspartie des Sophokles der Umstand bei, daß nach Cicero's Zeugniß (Tusf. 2, 21) der römische Tragiker Pacuvius ebenfalls den Tod des Odysseus dargestellt und dabei den Sophokles vor Augen gehabt, obwohl nicht slavisch nachgeahmt. Dies Gedicht des Pacuvius nennt Cicero Niptra, unter welchem Titel uns auch bei Andern noch etliche Bruchstücke aus Pacuvius angeführt werden. Man hat hieraus geschlossen, der Odysseustod von Sophokles habe den Titel gehabt „Niptra oder Odysseus Akanthoplex.“ Allein keines der acht Citate aus diesem Stück des Sophokles bei verschiedenen Schriftstellern hat im Titel dieses „Niptra oder —“, sondern alle nur „Odysseus Akanthoplex“ bis auf eins, welches blos „Akanthoplex“ hat. Eben so wenig fügen Photios und Suidas ihrer Aufführung von Sophokles „Niptra“ ein „oder Odysseus Akanthoplex“ hinzu, und dies Fragment der Niptra zeigt Nichts was nöthigte, es zur Vorstellung vom Tode des Odysseus zu ziehen. Bei „Niptra“ dachte gewiß jeder Griechen nur an die berühmte Scene der Odyssee, an dieses Wiedererkennen des Herrn durch seine alte Amme, so überraschend nach so langer Zwischenzeit und fast verlorner Hoffnung, so eindrücklich, da das Zeichen der Erkennung zugleich die frühe Jugend des fremd Heimgekehrten und all die Pflege, die während derselben die treue, nun greise Magd ihm gewidmet, vor die Seele bringt, so rührend wegen der Nähe der Penelope, die um den Ferngeglaubten weint, und so ergreifend wegen der Gefahr, die seine voreilige Entdeckung unter den übermuthigen Belagerern seines Hauses ihm zuziehen würde. Nach Ueberwindung der Letzteren und Wiedereinsetzung in seine Herrschaft wandert dann Odysseus wieder aus und kehrt spät zurück, und der Auszug aus dem kyklischen Epos (Prokl. Epit. 3. E. und Photios C. 239)

läßt auf diese spätere und letzte Heimkehr den Tod durch den Sohn Telegonos folgen; andere Abrisse der Fabel verknüpfen jedoch die Ankunft des Telegonos nicht so nahe oder der Erzählung nach gar nicht mit der letzten Nachhausekunft des Odysseus (Parthen. Er. 3. Hygin F. 127. Oppian. 2, 497 f. Eustath. Od. p. 1676, 44. Argum. Od. in Schol. Buttm. p. 5 f. Dithys 6, 14 f.); keine aber von allen enthält eine Erwähnung, daß Odysseus auch bei dieser andern und letzten Heimkunft als ein Fremder in sein Haus getreten und erst auf besondere Weise wiedererkannt worden wäre, geschweige auf ganz dieselbe Weise, wie bei jener ersten Heimkehr, wo wegen des gefährlichen Zustandes im Hause die Göttin sein Aussehen unkenntlich gemacht hatte. Auch die Aufführungen der Fußwaschung und Erkennung durch die Amme aus den Niptra des Pacuvius (bei Gellius 2, 26. Cicero Tus. 5, 16) sind mit nichts von der Bemerkung oder Andeutung begleitet, daß diese im homerischen Epos fixirte Scene von dem Tragiker verrückt und in die Nähe der letzten Lebensmomente des Odysseus gebracht oder diese Niptra zweite seien. Wenn daher die letzten Augenblicke des verwundeten Odysseus aus Pacuvius ebenfalls mit dem Titel Niptra citirt werden, nicht minder aber andere Bruchstücke, die nach ihrem Inhaltsbezuge weit früheren Fabelmomenten vor den homerischen Niptra gehören, so kann ich darin gar nichts anderes sehen, als daß der Titel, der einem Stücke derselben Dichtung von seiner wirkungsvollsten Scene gegeben war, als Gesamttitle für die Dramen-Gruppe des Pacuvius gebraucht wurde. Finden wir (s. oben Anm. 38) aus Attius unter dem Titel „Schlacht an den Schiffen“ Bruchstücke von Scenen, die nach der Schlacht an den Schiffen und nach einer zweiten Schlacht erst bei Hektors Lösgung eintreten, so ist das ganz dieselbe Ausdehnung eines Titels für die Mitte der Komposition auf die ganze, wie in diesem Fall bei Pacuvius. Es ist daher für Sophokles hieraus zu schließen, daß auch bei ihm Niptra und Alanthoplex zu einer Komposition gehörten, nicht, daß sie ein und dasselbe Stück gewesen. Wir werden dafür noch mehr Gründe finden.

Sobald nun die Überreste unbefangen aufgefaßt werden, verrathen sie deutlich, daß der wesentliche Inhalt der ganzen Odyssee von Sophokles in verbundenen Dramen dargestellt worden ist.

Für die Scene der Nausikaa reicht das wenige daraus Erhaltene zu dem Beweise hin, daß sie eben jene Bucht und Flussmündung der Phäaken-Insel Scheria war, auf deren gehölzumsäumten Rasenplatz bei Homer Odysseus von der Königstochter Nausikaa und ihren Mägden gefunden wird. Nach Zertrümmerung des Flosses, auf dem Odysseus vom Eilande der Kalypso, die ihn sieben Jahre festgehalten, abgefahren war,

hat er zwei Tage, gestärkt vom Gürtel der freundlichen Seegöttin Ino, mit den Wogen gekämpft, bis er an diesen Strand das nackte Leben rettete und zwischen dichtem Gebüsch in einem Lager von gefallenem Laube des erquickenden Schlafes genoß. Hier an's Flußufer kommt nun die Königstochter mit einem Maulthiergespann und einem Gefolge von Mägden zur Wäsche im Freien. Dieselbe Vorstellung bei Sophokles bezeichnet schon die Anführung der Scene unter dem Titel „Die Wäscherinnen“, dann die Erwähnung des Wagens (*λαμπήνη*) und ein Vers: „zu schichten Linnenkleider und Gewandungen“ (vgl. Od. 6, 111). Auf Arbeit und Mahl folgt Ballspiel der Mädchen. Dabei will Naufikaa eine Magd treffen, fehlt sie, der Ball fällt in's Wasser und vom Aufschrei der Mägde erwacht Odysseus im nahen Gebüsch. Wie schön in dieser balletartigen Chorpartie Sophokles mitauftrgend Ball spielte, hat sich im Gedächtniß erhalten, auch ein Versstück (Fr. 708 N.), das vom „Balle“ sagte: „die leichte Waffe rollt zu Füßen hin.“ Aus Homer ergiebt sich, was nun folgen mußte: wie Odysseus, halb von Zweigen verhüllt, hervortritt, die Mägde fliehen, Naufikaa, die gesäßt stehen bleibt, sein bereit einnehmendes Bitten hört; worauf sie ihm schickliche Gewandung, Erfrischung und Speise gewährt; dann ihn anweist, wie er ihrem Wagen folgend zur Stadt gelangen, wie in ihrem väterlichen Palast sich benehmen soll, um freundliche Aufnahme zu finden, auf der seine Hoffnung endlicher Heimkehr in's Vaterland ruht. Denn die glücklichen Phäaken geben, wem sie wollen, sicheres Geleit auf ihren Schiffen, die wunderbar von ihrer Absicht bewegt, an jedes Ziel ohne Aufenthalt zu fördern geeignet sind.

Dies annuthige Glied einer großen Abenteuerkette des Epos, nach seiner Bedeutung nur die Einleitung zu einer günstigen Aufnahme, konnte auf keiner entwickelten Bühne für ein dramatisches Ganze gelten. Wenn außerdem die natürlichen Momente seiner Handlung nicht durch mittelbare Einflechtungen des Vorangsgegangenen und Nachfolgenden über Gebühr erweitert und um ihre idyllische Wahrheit gebracht werden sollten, so blieben sie nach dem äußern Maß beträchtlich unter dem Umfang einer sophokleischen Tragödie. Ein Prolog des Odysseus, eh Chor und Naufikaa auftraten, mußte natürlich seiner Situation die nöthige Bestimmtheit geben und konnte auch etliche weiter ausholende Rückblicke enthalten, andere ließen sich dem Gespräch mit Naufikaa einschlingen; aber ein entwickelndes Erzählen paßte nicht in diese Scene; und auch dem Dramatiker war, wie im Epos, als das zweckmäßig Wirksame die stufenweise Entfaltung des Odysseus im Kreis der Phäaken vorgezeichnet, die seine Er-

kennung, die Steigerung des Anteils an ihm durch sein Erzählen der wunderbaren Mühsale und Hemmnisse, die er bestanden, und die günstigen Entschlüsse der Phäaken für ihn mit der Scenerie dieses märchenhaften Volkslebens verband. Darum ist anzunehmen, daß die nur zweimal erwähnten „Phäaken“ nicht ein anderes Drama, sondern nur diejenigen Auftritte bezeichnen, die sich der Handlung der Nausikaa gleich anschlossen. Wosfern dies die Voraussetzung mit sich bringt, daß die Strand-Scene sich zum Palasthof des Alkinoos verwandelt, macht dies kein Hinderniß; da ja auch in den Eumeniden des Aeschylus die Scene wechselt, und mit dem größern Sprung von Delphi nach Athen. Hingegen hätte ein selbstständiges Drama „Die Phäaken“ das erzählend nachholen müssen, was Sophokles in der „Nausikaa“ dramatisirt hat, ein besonderes, das auf die Letztere als zweites Drama folgte, mit dem sodann unentbehrlichen dritten, die Heimkehr des Odysseus und den Abschluß seines Schicksals darstellenden, kein wohlgemessenes Ganze gebildet. Eine verhältnismäßig einfachere Handlung, deren nöthige Glieder weniger an Zahl und zu verbinden leichter waren, hätte sich auf zwei Dramen vertheilt, die Ankunft des Helden und Kenntnissnahme von den Zuständen seines Hauses, sein Anknüpfen in verstellter Gestalt mit den Seinigen unter gesonderten Erkennungen, die listige Nachbereitung und die Tötung der Freier, diese mannigfaltigen, inhaltreichen, in fortlaufender Vorstellung zu verbinden schwierigen Motive wären in ein Drama zusammengedrängt gewesen. So empfiehlt sich auch von dieser Seite, da wir urkundliche Spuren davon haben, daß Sophokles die Heimkunst und den Schicksalsabschluß des Odysseus behandelt hat, die Zusammenfassung von „Nausikaa“ und „Phäaken“ in ein Drama. Dieses war dann nicht blos eine idyllische Episode, sondern ein ganzes Expositions-drama, welches alles umfaßte, was in einer dramatisirten Odyssee der spät gelingenden Heimkunst des erfundungsgreichen Dulders und dem ernsten Kampf seiner Wiederherstellung vorauszuschicken war.

Bei Homer erzählt den Phäaken Odysseus nach und nach seine letzten Schicksale und alle seine Abenteuer seit der Abfahrt von Troia. Es war nicht schwer, auch im Drama diese Erzählungen mit dem Fortschritt der engeren Absicht, stufenweis den Helden in's Licht treten und die gewünschten Beschlüsse und Umstände seiner Heimbeförderung erfolgen zu lassen, wirksam vertheilt zu verbinden. Daß der Tragiker wirklich diesen Rückblick auf die vorangegangenen Irrfahrten des Odysseus zwischen den Phäakenscenen gegeben hat, beweisen die Anführungen ihrer bestimmten Momente aus Sophokles und aus seinem Nachfolger in dieser Komposition, Pacuvius.

Eines der früheren und im Epos ausführteren Abenteuer, das mit dem Menschenfresser Polypheus; ist für den Zusammenhang darum von Bedeutung, weil sich Odysseus durch die Blendung dieses Unholds den lange fortwirkenden Zorn seines Vaters, des Meeresgottes, zuzieht.

Aus der Erzählung dieses Abenteuers röhrt der Vers des Pacuvius her (Nipt. VI. (3) R.): „Dann zum Berg Aetna komm' ich, in ein Felsgeklüft“ und die Angabe, daß Sophokles im „Odysseus“ vom „üppigen Bauch des sizilischen Kyklopen“ gesprochen (Fr. 419 R.). Im Epos folgt hierauf das Unglück mit dem Windeschlauch des Aeolos, dann der Verlust der Schiffe bis auf eins bei den wilden Lästragonen, dann die Ankunft auf dem Eilande der Kirke, die seine Gefährten in Schweine verzaubert. Ebendies sagt das Fragment des Pacuvius (Inc. f. XXXIX (32) R.): „Die mir mit Gift verwandelt meine Gefährten hat.“ Nachdem ihn Kirke ein Jahr lang festgehalten, weist sie ihn an, zum Eingang der Unterwelt zu schiffen, wo ihm der Schatten des Teiresias die Bedingnisse seiner Heimkehr und seine künftigen Schicksale weissagt. Aus der Beschreibung dieser Partie bei Sophokles haben wir die Angaben, daß er eines Todtensees in Italien (Hesych. *Aliibas.* Vgl. Platon Polit. III, 2. p. 387 c. m. Schol.), des Schatten-Drakels am thrakischen See (Fr. 678 R.) gedenke, so wie, daß er die Kimerier, in der Odyssee die nachtbedeckten Angrenzer des Todtenreichs, Kerberier nenne (Fr. 352 R.), dazu den Vers (748 R.) „des Hades Engpaß und des Abgrunds Wirbelstuhl,“ nebst dem andern (Fr. 794 R.): „Und Todten schwärme summen dumpf, daß schwelb' heran....“ Von den Wundern, an welchen Odysseus nach der Umkehr vom Schattenlande vorbeisährt, nennt eines das Bruchstück von Sophokles (Fr. 776 R.): „zu den Sirenen kam ich hin, des Phorkos Töchtern, deren Lied zum Tode lockt.“ Diesen benachbart sind Skylla und Charybdis, deren Gefahr Odysseus zweimal bestand, zuerst mit seinen Gefährten, dann allein, als die Gefährten, wegen ihres Frevels an der Sonnenheerde, in dem Sturm zu Grund gingen, in welchem er allein auf dem Mast seines zerschellten Schiffes übrig blieb und zunächst zur Charybdis zurückgetrieben wurde. Der Ausdruck, mit welchem Homer den Strudel der Charybdis bezeichnet (*αναρροιθδεῖ* Od. 12, 104 ff. 236. 431) wird aus der „Mausikaa des Sophokles“ von Hesych angeführt. Ward er in diesem Drama gleichfalls von der Charybdis gebraucht, und lagen demnach die Erzählungen, die Odysseus den Phäaken macht, in der „Mausikaa,“ so wäre das ein Beweis für unsere Behauptung, daß „Phäaken“ und „Mausikaa“ nur ein und dasselbe Drama bezeichnen. Von der Charybdis kam der Dulder auf seinem Mast in

neun Tagen zur Insel der Kalypso, die ihn sieben Jahre freundlich hegend, ungern auf Göttergeheiß entließ. Das Floß, wie er es bei ihr sich baute, beschreibt ein Bruchstück des Pacuvius (Nip. fr. V. (8) R.). „Und seines Bauches unverzahntes Zimmerwerk verbinden Leinen schnüre nur und Rohrgeflecht“ (vgl. Od. 5, 256). Da es nach der Absfahrt auf eben diesem Floß und Zertrümmerung desselben durch den Meergott ist, daß der Held schwimmend an die Phäakenküste gelangt, so gehen die Ueberreste der dramatischen Dichtung mit Erzählungsmomenten aus den Irreahrtten des Odysseus vom Anfange dieser bis zu dem letzten Rastort, mit dessen Scene die dramatische Vorstellung anhub, um in ihr jene Erzählungen des Früheren mit der Vorbereitung der endlichen Heimfahrt zu verknüpfen.

Das durchgängige ethische Motiv in allem, was Odysseus den Phäaken zu erzählen hat, und ebenso das dramatische, das die Phäaken zu seinen Gunsten bewegt, ist die Standhaftigkeit, womit er durch die ärgsten Hindernisse und Versuchungen hindurch der Heimath zustrebt. Darum treibt dies Drama nothwendig hinaus auf die Folgevorstellung der Heimkehr selbst.

Hier also kommt uns der Titel Niptra von Sophokles entgegen. Das einzige Fragment dieses Titels (420 N.): „Die Gegenwart der Nahesteh'nden“ berührt nach seinem einfachsten Wortverstande ein Moment dieser Situation, da bei des Odysseus Ankunft auf Ithaka sowohl Penelope die Gegenwart der Nahestehenden entbehrt, indem auch Telemach zunächst noch in Sparta abwesend ist, als Odysseus, wie bei Homer mehrmals hervorgehoben wird (Od. 13, 334. 20, 34), sich der langentbehrten Gegenwart seiner Nächsten zu genießen versagt und, um die Lage zu prüfen und durch kühne List sein Haus zu befreien, sich ihnen erst allmählig nacheinander und der Penelope erst nachdem er die Freier getötet, zu erkennen giebt. Natürlich läßt sich aber die bestimmte Beziehung so abgerissener Worte nicht sicherstellen. Ebenso ergiebt sich kein nothwendiger, aber ein ganz zulässiger Bezug auf diese Handlung aus der Aufführung des Scholion zur Ilias (2, 649), daß „bei Sophokles wie in der Odyssee Kreta die Insel von neunzig Städten genannt werde;“ da in der Odyssee (19, 174) diese Bezeichnung Kreta's gerade in der Erzählung vorkommt, die Odysseus, noch unerkannt, der Penelope von seinem angeblich kretischen Ursprung und seinen freundlichen Verührungen mit Odysseus macht. Das sophokleische Bruchstück aus der Schilderung des Kyklopen, das wir oben den Erzählungen zutheilen mußten, welche Odysseus den Phäaken vorträgt, ist in einer von drei Erwähnungen citirt aus des „Sophokles Odysseus Akan-

thoplex." Hier glaube ich den Namen des Schlußdrama's als Titel der ganzen Komposition gebraucht; wie uns ebenfalls bei „Hektors Lösung“ der Gebrauch des Endstücktitels als Titel der ganzen dramatisirten Ilias bei Hygin und in den Eitaten aus Ennius vorliegt. Demnach könnten auch andere Ueberreste, die unter „Odysseus Akanthoplex“ citirt sind aus einem der vorangehenden Dramen herrühren. Bei Homer sagt Odysseus, als er nach Ueberwindung der Freier sich der Penelope zu erkennen giebt, ihr voraus, noch stünden ihm lange, mühsame Abenteuer bevor, und erzählt ihr dann jene Weissagung des Teiresias, daß er so lange wandern müsse, bis er einen treffe, der aus völliger Unkenntniß der See das Ruder auf seiner Schulter Worfsschaukel nenne. Deswegen könnten aus der Handlung des zweiten Stücks die beiden Bruchstücke u. d. L. Odysseus Akanthoplex sein (417 R.): „Bon wannen kommt die Mit-gift auf der Schulter her?“ und (418 R.): „da über'm Arm das spreuerzehrende Hand geräth.“ Jedenfalls ist wahrscheinlich, daß zu Ende des Heimkehrdrama's diese Aussicht auf das noch unerschöpfte Schicksal eröffnet wurde; wenn auch im Schlußdrama die Erzählung davon vorkommen möchte, daß dem Odysseus inzwischen im Auslande dieses Lösungswort seiner zweiten und letzten Heimkehr wirklich von einem Begegnenden zugerufen worden.

Ist bei diesen geringen Resten die Beziehung auf das Heimkehr-Drama zwar unentschieden, aber unschwierig, so spricht der Titel Niptra schon als solcher eine Hauptscene dieses Drama's unzweideutig aus, die berühmte Erkennung des Verstellten durch die treue alte Amme. Keine Fabelerzählung, keine Angabe weist den Niptra, dem Fußbade, das die Erkennung veranlaßt, eine andere Stelle an als bei der ersten Heimkehr des Odysseus am Abend des ersten Tags, den er in seinem Hause in Bettlergestalt zubringt. Nachdem er, einzig vom Sohne gekannt, von den Freiern übermuthig behandelt, ihnen doch Achtung abgenöthigt und nach ihrer Entfernung in die Schlafstellen, mit dem Sohne Voranstalten zum Rachesreiche des nächsten Tags getroffen hat, da setzt sich in dem stillgewordnen Saal Penelope dem merkwürdigen Fremden zum Gespräch gegenüber. Aus ihrem Munde hört nun der unerkannte Gatte ihre ganze Gesinnung, und mit seinen Reden, in welchen er Wahres mit Täuschung mischt, regt er sie tief auf, giebt ihr Hoffnung, stimmt sie zu der Entschließung, womit sie nachher seinen Racheplan unbewußt fördert. Nach diesem Gespräch ist es, daß sie ihm ein Fußbad und die Lagerstatt bereiten heißt. Er lehnt solche Mägdebedienung, deren er lang entwöhnt sei, ab; sie müßte ihm denn von einer greisen, verstandvollen Hausmagd werden, die auch schon so viel ausgestanden wie er

selbst. Eine solche sei, sagt Penelope, ihre Eurykleia; und heißt die nahestehende ihm die Füße waschen, mit dem Zusätze, wohl mögen so un gepflegt wie die seinigen, jetzt auch des Odysseus Füße sein, der die Alte in Thränen ausbrechen und ihre ganze Anhänglichkeit an Odysseus ausdrücken lässt. Aus den Niptra des Pacuvius haben wir noch in drei Zeilen (F. I (10) R.) die Ansprache der Eurykleia an den Fremden, ihr „den Fuß zu reichen, daß sie ihn mit denselben Händen, die es dem Odysseus oft gethan, sind abwasche und die Müdigkeit mildere;“ und wie sie in der Odyssee (19, 380) versichert, „kein anderer Fremder sei ihr so ähnlich ihrem Herrn von Wuchs erschienen und von Stimme und von Füßen,“ so spricht sie in einem andern Verse des Pacuvius (II. R.) von der „Milde seiner Rede und Ländigkeit seiner Glieder.“ Dann also fühlt sie die wohlbekannte Narbe, lässt vor Überraschung seinen Fuß so plötzlich in's Becken fallen, daß es, gewendet, überläuft, und stammelt den Ausruf der Erkennung hervor, welchen er aber sofort, sie an sich ziehend und ihr den Mund verschließend, mit strenger Warnung erstickt. Penelope vernimmt Nichts, versunken, wie sie ist, in den Kummer, den das Gespräch in ihr aufgeregt. Als nachher der Kampf der Männer beginnt, hält auf des Herrn Geheiß Eurykleia die Frauengemächer sorgfältig abgeschlossen, und nach dem Nachwerk wird sie hervorgerufen, als es die Entfernung der Leichen, das Abwaschen der Blutspuren im Saal und Reinigen mit Schwefel gilt, um endlich nach allem diesem die Herrin zu wecken und herabzuführen, damit sie zugleich überrascht werde von der Befreiung des Hauses und der Wiederkehr des Gatten.

Wie also zwei von den 11 Bruchstücken des Pacuvius, die mit dem Titel Niptra citirt sind, zur Erzählung der Abenteuer des Odysseus vor seiner Heimkehr gehören, so zwei zum Heimkehrdrama und zu eben der Scene desselben, von deren poetischem Motiv der Titel dieses Stücks bei Sopholles, bei Pacuvius der Gesammttitel genommen war. Allenfalls könnte zu demselben Drama noch ein drittes jener Bruchstücke (IV (4) R.) gehören, ein Satz, dessen Anfang fehlt, in welchem aber „Sparta“ vorkommt; sofern entweder im Prolog dieses Stücks, kurz vor der Rückkehr des Telemach aus Sparta, dessen Reise dahin erwähnt oder in einer späteren Scene ein Rückblick darauf geworfen werden möchte. Müssten wir uns schon bescheiden, daß diese Ueberbleibsel uns vom größern Theil der Handlung des Stücks nichts geben, so enthält doch das Gegebene den uralten Beweis, daß dies Drama da war, und einen Blick auf seine ethisch rührende Mitte. An der Vergegenwärtigung gerade dieser rührenden Scene vor der Katastrophe wird es recht fühlbar, wie bedeutend

in diesem Drama sich das Motiv der Familientreue steigern mußte durch die Kontraste sowohl der innern Bewegung als der äußenen Wendung; da in jener das treuste Andenken und Sehnen mit unerkannter Gegenwart und verhaltener Erkennung, die stärkste Verstellung mit der ernstlichsten Wiederanknüpfung des trautesten Verhältnisses zusammenfiel, in dieser Druck und Gefahr so rasch durch unverabredete Eintracht der Getreuen sich in stolze Genugthuung, die Auflösung der Familie in die wärmste Wiederherstellung wandelte.

In diesem ethischen Motive bildet nun das Schlußdrama gegen das mittlere einen tragischen Gegensatz. Hier schlägt die Wiederbefestigung in der Heimath in Auflösung um, die Zusammenkunft des Sohnes und Vaters fällt mit gegenseitiger Verkennung und mit tödtlicher Verwundung des Vaters, die Wiedervereinigung mit Trennung zusammen. Aus dem klassischen Epos wissen wir hierüber nur Folgendes: Nachdem Odysseus einige Zeit im Wiederbesitz von Ithaka gelebt, begab er sich nach dem jenseitigen Festland. Hier vermählt mit der Thesproterkönigin und im Kriege mit innern Völkern, verweilte er so lange Zeit, daß bei dem Tode der Königin ihr von ihm erzeugter Sohn erwachsen genug war, um die Herrschaft zu übernehmen, während er selbst nach Ithaka zurückging. Inzwischen war von dem fernen Aeä der Sohn des Odysseus aufgebrochen, welchen dort die Baubergöttin Kirke damals von ihm empfangen hatte, als sie ihn auf der irrevollen Heimfahrt von Troia ein Jahr lang bei sich festhielt. Dieser Sohn Telegonos (der Ferngeborne) schiffte aus, den Vater zu finden, gerieth nach Ithaka, plünderte, und traf den wider ihn anrückenden Odysseus tödtlich, eh er in ihm den Vater, den er suchte, erkannte.

Aus Pacuvius stimmen hiermit mehre Bruchstücke: eines (Nipt. VII (12) R.), das den Unkömmling schildert: — „von Jahren jung — von Art kühn trozig, hochgewachsen, diesen Mann,“ ein anderes (VIII (12) R.), das die Bewohner auffordert, „für's Vaterland in Kampf zu gehn;“ ferner drei Fragmente pathetischer Verse (IX (7. 5. 6) R.), eines Mahnung des Chors an Odysseus, „so hart er verwundet sei, nicht die Fassung zu verlieren,“ zwei seine eigenen Ausrufe, einmal „ihn sachte zu tragen, damit die Erschütterung den Schmerz nicht heftiger mache,“ so dann „ihn zu halten, nach der Wunde zu sehen — aufzuhören, ihn zu lassen, da jede Berührung nur die Qual vermehre.“ Daß diese schmerzhafte, tödtliche Verwundung hergeleitet ward vom Rochenstachel, deutet sich auch noch in einem Bruchstück aus Pacuvius an (XI (1) R.), wo Telegonos erzählt, die Mutter.. „gab meinen

Speeren gar ein seltsam grimmiges Verderbenswaffen unerhörter wilder Art.“ Noch bestimmter sagt dieses bei Sophokles der „Rochenstachelgetroffene“ im Titel selbst.

Ueber die Veranlassung des Zusammenstoßes zwischen Vater und Sohn ergeben unsere Splitter aus dem Akanthoplex des Sophokles Nichts Näheres. Aber vier verschiedene (412—415 N.) beziehen sich auf das Zeus-Drakel in Dodona und hierin liegt ein Wink, der weiterführt.

An Dodona's Drakel konnte sich ein Motiv der Endschicksale des Odysseus leicht anknüpfen, da ihn ja die Fabel, eh er zum letztenmal heimkam, so lange bei den Thesprottern schalten ließ, in deren gebirgigem Oberlande Dodona lag. Die Vorstellung, daß er sich dort einen Götterspruch geholt, war bereits von Homer dadurch vorgebildet, daß in der Odyssee der Held, als er in verstellter Gestalt zu den Seinigen kommt und Nachrichten über Odysseus vorbringt, ihnen sagt, er habe bei dem Thesprotkönig, einem Freunde des Odysseus, die reichen Schätze gesehen, die sich der Letztere gesammelt und mit welchen er, vom König zur Fahrt ausgerüstet, demnächst heimkommen werde, wenn er von Dodona zurück sei, wohin er sich jetzt um einen Götterspruch über seine Heimkehr begeben (Odys. 14, 315 f. 19, 281 f.). Diesen Spruch ließ also daselbst die fortsetzende Dichtung den Odysseus hernachmals wirklich einholen über die Bestimmung seiner andern und letzten Heimkehr, wo er wirklich vom Thesprotlande kam.

Dieser dodonäische Spruch über Odysseus kann in dieser Dichtung nicht derjenige gewesen sein, welcher das Ende seiner Irren von der Begegnung eines Mannes abhängig machte, der sein Ruder Worfsschaukel nenne. Man mag das Bruchstück aus dem Akanthoplex, welches eben dieses dem Odysseus verheizene Lösungswort ausspricht (418 N.: „da überm Arni das spreuverzehrnde Handgeräth“), der Erzählung in einem vorhergehenden Drama zutheilen oder annehmen, daß es im letzten Stück selbst, und dann natürlich im Eingang desselben, verbunden mit der Angabe vorgekommen, wo und wie dem Odysseus dies Umkehr-Lösungswort wirklich zugerufen worden: immer ist die Voraus sage dieses Wahrzeichens nicht von einem dodonäischen Spruche herzuleiten. Das Lösungswort lautet ja bei Sophokles ganz so, wie es bei Homer dem Odysseus an den Grenzen der Unterwelt der Schatten des Teiresias voraussagt, und da wir die Kennzüge dieses Wegs zur Unterwelt und der Schattenbefragung des Odysseus gleichfalls bei Sophokles gefunden haben, so wäre es gewaltsam, nicht vom Schatten des Teiresias, sondern von Dodona den aufgenommenen Teiresias spruch herzuleiten.

Von Dodona muß also ein anderer Spruch ein Motiv dieses Drama's gemacht haben. Jener des Teiresias lag als erfüllt durch das eingetretene Wahrzeichen dem Anfang dieses Stücks, dem Wiederheimischsein des alten Helden zu Grunde, und seine Vorstellung verknüpfte diesen Zustand mit den vorvergangenen, im ersten Drama erzählten Schicksalen, in deren Lauf Odysseus die Verweisung auf dies Wahrzeichen erhalten hatte<sup>11)</sup>. Hingegen wird der Spruch des dodonäischen Orakels, welches zwei Fragmente (415. 412 N.) mit sichtlichem Affekt nennen, als eine gegenwärtige Angelegenheit den Gang der Handlung bedingt, wenn auch am Ende sich mit der dunkeln Schlussandeutung im Spruch des Teiresias einstimmig gezeigt haben. Eine solche Prophezeiung, welche die letzten Tage des Odysseus beunruhigt und auch die Weise bedingt, wie er sich gegen Telegonos unglücklich stellt, findet sich mehrfach erwähnt, und mit Recht hat sie Welcker (Die gr. Tr. 242 f.) für diese Tragödie in Anspruch genommen.

„Eh Telegonos nach Ithaka kam, hatte Odysseus, nach Hygin (f. 127), „ein Orakel erhalten, daß er sich vorsehe, nicht vom Sohne zu sterben.“ „Dß er sich vor Nachstellung vom Sohne vorsehe,“ läßt ihn Difphys durch Traumgesichte und ihre Auslegung gewarnt sein. „Er fürchtete nach Orakelspruch seinen Tod vom Sohn,“ sagt im Vorbericht zur Odyssee der Buttman'sche Scholiast. Uebrigens ist eine Abweichung in der Erzählung. Hygin stimmt darin mit dem lyklischen Epos, daß er den Telegonos nach Ithaka, ohne es zu kennen, hingerathen, daselbst, weil er Lebensmittel bedarf, die Felder plündern und aus diesem Anlaß

<sup>11)</sup> Das lyklische Epos scheint sogar den Eintritt des Wahrzeichens noch vor der Auswanderung des Odysseus zu den Thesprotieru als bereits erfolgt vorgestellt zu haben. Im Abriß des Proklos wenigstens bringt Odysseus, als er nach Ithaka von Elis, wohin er gleich nach Bestattung der Freier gefahren, zurückkommt, bereits jene Opfer dar, die ihm Teiresias angegeben. Diese Opfer zu Hause, an alle Götter der Reihe nach, hieß aber Teiresias den Odysseus eben dann bringen, wenn er nach eingetretenem Wahrzeichen umgelehr und heimgekommen sei. Hatte dies Epos etwa erzählt, daß in Elis ein Mann aus einem Gebirgsfessel Arkadiens auf Odysseus gestoßen und das Ruder auf seiner Schulter Worfsschafel genannt? — Zumindest könnte es den Eintritt des Zeichens hier schon annehmen, ohne daß seine Erzählung von der darauffolgenden neuen Wanderung des Odysseus einen auffallenden Widerspruch bildete. Denn diese Wanderung zu den Thesprotieru war keine Irrefahrt und kein Seebenteuer; es war nach leichter, kurzer Ueberfahrt ein Wohnen und Beilen bei der Thesprotierkönigin und Führen ihrer Kriege mit einem Biunenvolt. Die Seebenteuer des Odysseus waren also wirklich geschlossen, seine neue Heldenfahrt eine auf dem Festland, und der Meeresgott konnte ganz versöhnt scheinen, bis nach diesem Auswärtsleben und der Rückkehr nach Ithaka schließlich doch in Telegonos und seiner Lanze das Ende des Alten „von der See her“ kam.

feindlich mit dem ungekannten Vater zusammenstoßen läßt. Hingegen erzählen Dilthys und jener Scholiast, daß Telegonos nicht zufällig und nicht plündernd, sondern in der bestimmten Absicht, hier seinen Vater zu finden, auf Ithaka erschienen sei, und geben auch das Weitere im Wesentlichen unter sich einstimmig, folgendermaßen. Der Prophezeiung wegen, die ihn vom Sohne den Tod fürchten ließ, hielt Odysseus den Telemach unter Bewachung von sich entfernt und lebte einsam, umgeben von Wachen. Als nun Telegonos landete und vor seinen Vater zu kommen verlangte, — es war (bemerkt der Scholiast) in der Nacht vor Tagesanbruch — traten ihm die Wächter in den Weg, konnten das Begehrn des Fremden nach seinem Vater nicht verstehen, setzten seiner Ungeduld Widerstand entgegen und empörten ihn zu einem Kampfe, in welchem er Bielle schlimm zurichtete. Bei dem Geschrei und Getümmel, das hierüber entstand, wähnte Odysseus, der Gewaltthätige — sei Telemach, sagt jener Scholiast, sei böslich von Telemach wider ihn geschickt, sagt Dilthys. So erhob er sich, stürzte mit bewaffneter Hand hinaus auf den Gegner und erlitt die tödtliche Verwundung; auf die dann erst die Erkennung folgte.

Dass dies Jüge aus dem Akanthoplex des Sophokles seien, dafür sprechen die echt tragische Motivirung, die Bruchstücke, die sich mehrfach auf Dodona's Drakel berufen, und eines, das, aller Wahrscheinlichkeit nach, Telegonos in der bezeichneten Situation spricht. Zu seinem Verdrüß steht zwischen ihm und seinem Vater ein Wall von Wächtern, der seine Stimme nicht zu ihm gelangen läßt. Ehe er diesen mit Gewalt zu durchbrechen sucht, oder nachdem er bereits zur Gewalt geschritten ist, um es zu erzwingen, daß, wo nicht der Vater selbst, doch ein unmittelbar von ihm Gesandter zu ihm herauskommend ihm Rede und Antwort gebe, ruft er dem Anführer der Wache zu (Soph. Odys. Akanth. 416 R.): „Ob jemand jetzt herauskommt oder nicht, sag' an!“

Nach Hygin ergriff auch Telemach gegen den unerkannten Telegonos die Waffen. Es versteht sich bei dieser Fassung des Schlüßdrama's von selbst, daß in den letzten Augenblicken des Odysseus Telemach nach dieser thatsächlichen Befreiung von dem Misstrauen, das auf ihm gelastet hatte, nicht in der Scene fehlen durfte; und es begreift sich leicht als die schicklichste Art seiner Herbeiführung, daß bei dem Getümmel und Rufen zu den Waffen gegen den stürmenden Fremden sich die Verwirrung bis zu den Wächtern des Telemach erstreckte, Telemach es erlangte, mit ihnen dem Vater zu Hilfe zu eilen, ankommt, als dieser eben verwundet ist, rasch den Gegner entwaffnet und festnimmt, sofort aber dem blutenden Vater unter die Arme greift. Hier war der Freudenaufruf an der Stelle,

in welchen Dikty<sup>s</sup> den schwer getroffenen Odysseus ausbrechen und „diese Fügung preisen läßt, die mit diesem Stoße von der Hand eines Fremden seinen theuern Telemach von dem Fleck eines Frevels gegen den Vater gereinigt habe.“ Und da den Verdacht solchen Frevels ihm das Orakel eingesloßt hatte, fügte er ganz natürlich bei, was dem Anfange nach ein abgerissener Vers aus Sophokles' Alanthoplex (412 R.) enthielt: „Jetzt macht mich nie mehr glauben ein Dodonisches, noch Pythisches“ Orakel, daß mein frommer Sohn des Vaters Mörder werden könnte. Was könnte hier Telemach anders, als beklagen, daß er zu spät gekommen, (Soph. Odys. Al. 415 R.) „und der Gott selbst in Dodona, dieser allgepriesene“ dem Vater einen Argwohn geben müssen, der ihn von seiner Seite verbannte, ihm unmöglich mache, diesen Stoß aufzufangen, der jetzt sein Leben hinraffe, ihm, dem nichts bitterer gewesen sei, als des Vaters Nähe und Anblick zu entbehren. Nachdem daun Telagonos aus den ersten Ergüssen zwischen Telemach und Odysseus zu seinem Schrecken vernommen, wen er als vermeintlichen Widersacher seiner Sehnsucht nach dem Vater mit seinem Hochenspeer getroffen, ließ die Selbstanklage, in der sich sein kindliches Gefühl verzweiflnd aussprach, nun auch ihn von Vater und Bruder erkannt werden und gereichte zur Bestätigung sowohl des dodonäischen Orakelspruchs, als jener vorangegangenen Prophezeiung des Teiresias, daß aus dem Meere dem ergrauten Odysseus der unvermerkt nahende Tod kommen werde. Die Gewißheit der Todesnähe mußte den Vater in der Schuldlosigkeit des einen Sohnes und der Unwillkürlichkeit der Schuld des Andern und in den Zeichen ihrer, wenn auch vergeblich aufwallenden Liebe Versöhnung mit der Nothwendigkeit und Beruhigung suchen lassen; wie er bei Pacuvius (Nipt. X. (11) R.) sagt: „Klagen mag der Mann sein Schicksal, weibisch jammern soll er nicht.“ Dieselbe Vorsicht und thatentschloßne Gefühlsverleugnung, womit der schlaue Held so viele Gefahren bestanden und bei der ersten Heimkehr die glückliche Wiederherstellung in seiner Familie erkämpft hatte, war ihm also schließlich doch zur unklugen, harten Trennung von seinen Nächsten, zur Verursachung Dessen, was er von sich abwenden wollte, durch die Maßregeln der Abwendung selbst, und Herbeiführung des eigenen Todes gerathen. Er, der so Viele listig getäuscht, täuschte zuletzt sich selbst; er, der mit Fremden und Feinden sich glücklich abgefunden, lebte des Alters Tage einsam in Verkennung der Seinigen und erreichte ihre Wiedererkennung und die Wiedervereinigung mit ihnen nur durch die Unglückswendung, die den nächsten Augenblick zu seinem letzten mache.

Dies ist es, was wir von dieser Komposition des Sophokles und der Nachbildung des römischen Tragikers noch gewahren können. Daß diese Odyssesdramen ursprünglich verbundene waren, erweist einmal die Natur des ersten, welches Fortsetzung nicht entbehren kann, dann die für beide Dichter bezeugte Scene aus dem zweiten, die in die Mitte der Heimkehrhandlung gehört, ferner der Umstand, daß unter dem sopholeischen Schlußdrama-Titel ein Bruchstück (419 N.) citirt ist, welches nach seinem Bezug auf Polyphem nur aus den Erzählungen des ersten Stücks herühren kann, daß also mit dem letzten zu einem Ganzen muß gehört haben; und daß ebenso von Pacuvius die weit auseinander liegenden Momente aus dem Anfange und aus dem Ende dieser Dichtung uns nur mit dem Titel *Niptra* citirt werden, der dem Worte nach blos jene Scene der Mittelhandlung bezeichnet und dem Gebrauche nach auf diese jenseits und diessseits von der letzten entlegenen Momente nur dann bezogen werden konnte, wenn die Dramen, in die sie gehören, mit dem Mitteldrama, dem dieser Titel eigentlich zukommt, ein gegebenes unzertrennliches Ganze machten. Stärker noch wird die Notwendigkeit, hier eine Dramen-Gruppe anzuerkennen, sich herausstellen, wenn wir jetzt alle die Uebelstände betrachten, die der entgegengesetzten Annahme zur Last fallen, welche alle diese Züge und Bruchstücke in einem einzigen Drama hat unterbringen wollen.

### 18. Mißfolgen der Einzelauffassung sopholeischer Dramen.

Welcker (die gr. Tr. I, 240 f.) nimmt als ein einzelnes Drama, welches zum wesentlichen Inhalt den Tod des Odyssens gehabt: „*Niptra* oder *Odysses Akantoplex*“ von Sophokles und nach Sophokles von Pacuvius. So folgt ihm aus dem Titel und der Scene des „Fußbades“, daß dies Endschicksaldrama mit der Ankunft des abermals unbekannten Odysses in Ithaka begann, und die alte Amme, die noch lebt, ihm wieder die Füße badend, ihn wieder an der Narbe erkennt. — Das ist gleich bedenklich. Diese im allbekannten epischen Zusammenhang effektvolle Scene, die dort ein interessanter Zufall und eine Ueberraschung ist, sich zwanzig Jahre später in der Fabel (denn das Aussein bei den Thesprottern nimmt Welcker gleichfalls an) wieder ebenso zutragen zu lassen und damit die Vorstellung einer Sitte des Zufalls und Regel der Ueberraschung zu erzeugen: so oft Odysses ankommt, wird er von der dazu angestellten alten Amme beim Fußwaschen unverhofft erkannt: das geht wider den Geschmack. Es zieht dem Dichter den Vorwurf zu, er meine, was an seiner Stelle schön ist, müsse es an jeder andern ober-

flächlich ähnlichen sein. An jener echten Stelle ist die Art, wie es zu dem von Odysseus nicht beabsichtigten Fußbade kommt, bei Penelope auf's natürlichste durch die guten Eindrücke, die ihr der verarmte Fremde gegeben, motivirt. Wie das ganze Gespräch mit Penelope, so leistet die Wendung zur freundlichen Pflege des Fremden und wie sich dabei die alte Amme benimmt, für die vortige Situation das Wichtige, daß der unerkannte Hausherr sich auf die unbefangene und ergreifendste Weise die Gesinnung seiner Angehörigen darthun sieht, und zugleich leistet die überraschende Erkennung für seine Charakterdarstellung das Wichtige, daß er mitten in diesen Rührungen, wo ihm Nichts näher liegen könnte, als sich zu erkennen zu geben, nicht die Besonnenheit verliert, die Entdeckung, die er klug aufgeschoben, rasch zu verhindern. Wie motivirt sich denn die Fußbad-Erkennung an der Stelle, die ihr Welcker anweist? Und was leistet sie hier? — Veranlaßt sie etwa Odysseus selbst, um sich auf eine unbefangene Weise zu erkennen zu geben? Aber wenn er als ein angeblicher Gastfreund aus der Ferne in's Haus trat mit dem Ersuchen um eine Fußwaschung, wie konnte er sicher sein, daß gerade die uralte Amme dazu werde befohlen werden und nicht etwa eine in den zwanzig Zwischenjahren seines Aufseins eingetretene jüngere Magd, die Nichts von der Narbe des ehemaligen Hausherrn wußte? — Fand sich indessen zum Glück die Hochgreise bei der Hand, so hatte der Zuschauer den Eindruck, daß nicht die Natur der Situation, sondern die Absicht des Dichters, ein anderwärts beliebtes Motiv hier mittelst bequemer Disposition über den Zufall angebracht habe, um es anzubringen, mit einer wegen dieser schwachverdeckten Absichtlichkeit geschmacklosen Nachahmung. Oder Odysseus war nicht gewillt, sich zu erkennen zu geben: verstand es sich dann von selbst, daß man sich gleich beeilte, dem Fremden die Füße zu baden und daß man dazu just die älteste der Mägde des Hauses wählte? Immer bleibt der Eindruck einer ungeschickten Absichtlichkeit des Dichters, wobei jeder Zuschauer, so wie das Fußbad gebracht wurde, lächelnd zum andern sagte: Nun wird Odysseus auf eine neuersfundene Weise erkannt werden! Für den Charakter des Odysseus kann das Motiv hier Nichts leisten. Denn wollte er erkannt sein, so konnte er gleich selbst beim Eintritt die Narbe weisen und alle die Zeichen und Kunden geltend machen, welche die Seinigen in kurzem von seiner Persönlichkeit überzeugen mußten. Und wollte er nicht erkannt sein, so würde man ihm ja, wenn er's verbat, nicht mit Gewalt die Füße gewaschen haben. Die Treue der uralten Amme forderte eben so wenig diese nochmalige Erprobung. Nach Sezung ihres Wiedererkennens des Herrn sagt Welcker: „Wahrscheinlich wurde nun Odysseus von den Seinen sofort erkannt.“ Wenn dies: so wollte

er nicht unbekannt bleiben, da er sonst in seiner Klugheit und Verstellungs-kunst Mittel finden müssen, um wenigstens eine so schnelle Erkennung zu verhüten; und wenn er also im Gegentheil sich den Seinen beglau-bigen wollte, war das Fußbad eine aufhaltende Maschine, die als unver-lässliche Entlehnung, und als eine solche, daß dabei das Entlehnte den Gehalt seiner Schönheit verlor, nur den Missbrauch einer unvergleichlichen Stelle des Epos dargestellt hätte. Diese Parodie Homer's ist dem So-pholles nicht zuzumuthen.

Die Versetzung also der Niptra an die so viel spätere Stelle der Fabel blos in Folge der Annahme, alles unter Niptra Citirte gehöre in ein einziges Endschicksaldrama — diese Versetzung ist an sich nur ungünstig. Außerdem ist sie aber dem Bau dieses Drama's nachtheilig. Einmal die Erkennung durch die Amme angenommen in diesem Stück, das den Tod vorzustellen hat, fällt freilich dieser und seine Ursache (Telegonos) dicht nach einer letzten Ankunft des Odysseus; und so hat diese Vorstellung Welcker bestimmt, eine Gleichzeitigkeit der Heimkunft des Odysseus und Landung des Telegonos im kyklischen Epos zu finden, die in demselben so nicht gegeben ist<sup>42)</sup>.

Wie dem aber auch im Epos wäre: mit einer gehörigen Entwicklung der in den Resten dieser Dichtung von Sopholles und Pacuvius sich andeutenden Züge und mit denjenigen Fabelerzählungen, welche eine die letzteren ergänzende tragische Motivirung zeigen, verträgt diese Gleichzeitigkeit beider Ankünfte sich nicht. Welcker entnimmt aus eben diesen Fabelerzählungen den Inhalt des doronäischen Drakels; was dieselben aber daran knüpfen, die Maßregeln, zu welchen es den Odysseus bestimmt, kann er nicht brauchen, weil sein unmittelbar vor Telegonos' Landung kaum erst durch die Amme erkannter Fürst diese Maßregeln noch vorher zu treffen keine Zeit hat.

Nach den Erzählern der Drakelwarnung vor dem Sohne hatte sie auf Odysseus die Wirkung, daß er auf Ithaka sich von Telemach trennte, diesen bewachen ließ und selbst in Absperrung lebte, so daß Telegonos, als er nach dem Vater begehrend ankam, von den Wachen, die ihn nicht

<sup>42)</sup> In Prolos Auszuge heißt es: „Odysseus kommt nach Ithaka. Unterdessen schifft Telegonos aus, seinen Vater zu suchen, landet auf Ithaka und plündert.“ Welcker (S. 242) legt Gewicht auf dies „Unterdessen“ (*καὶ τούτῳ*), das sich aber in diesem latonischen Abriß sogleich mit dem „Ausschiffen“ (*εἰς ξηραν πλέων*) konstruiert, nicht mit dem „Landen auf Ithaka und Plündern.“ Denn indem der Abriß fortfährt: „Da rückt Odysseus aus zur Gegenmehr“ (*επονθήσας δὲ Οδυσσεῖς*), nimmt er unzweideutig an, Odysseus sei bereits daheim in Haus und Herrschaft gesessen, als Telegonos landete.

vorließen, zu dem Kampf empört wurde, der so verwirrend aussiel. Dies bedingt, daß bei Telegonos' Laudung die Absonderung des Odysseus bereits ein gegebener, festgeordneter Zustand war, nicht, daß er selbst so eben erst nach langem Aussein unbekannt heimgekommen. Mit diesen Vorsichtsmaßregeln des alten Königs und mit ihrer Begründung durch den doronäischen Spruch mußte man im Anfang dieses Stücks bekannt gemacht werden, wenn nachher das Verfahren der Wachen gegen Telegonos, das ihn außer sich bringt, dann bei dem Lärm der Wahn des Odysseus über die Ursache und nach seiner Verwundung die aufsteigende Anerkennung von Telemachs Unschuld, überhaupt die ganze Entwicklung gehörig aufgefaßt und empfunden werden sollte. Dies war die nöthige Exposition, nicht hier das Fußbad. Und daß sie so bei Sopholles und bei Pacuvius gegeben war, deutet sich noch an in den Resten. Außer dem oben gegebenen Bruchstück aus Sophokles' *Alanthoplex*, worin Odysseus die scheinbare Widerlegung des doronäischen Drakels ausspricht, finden sich noch ein Paar, die sich ihrerseits der geeigneten Exposition einfügen lassen. Die natürlichste Form für diese war zu Anfang des Stücks das Gespräch einer Person mit Odysseus, die sein Misstrauen gegen Telemach und die traurige Absonderung durch Versicherungen über Telemachs Gesinnung (leicht möglich, in Telemachs ausdrücklichem Auftrage) zu heben bemüht war. Darauf war die Erwiederung des Odysseus, die am nächsten liegt, daß er einem unwillkürlichen Unglück streng vorzubeugen triftigen Grund habe, so sehr er selbst den Sohn liebe und so gern er ihm nur Gutes zutraue. Auf die letztere Aeußerung des Vatergefühls war eine ganz passende Antwort des Vermittlers der Vers aus Pacuvius' *Niptra* (III. (9) R.): „*Dich für ihn gesinnet seh' ich, wie ich für Dich ihn weiß gesinnt*“<sup>43).</sup> Indem aber der Vermittler dies als einen hinreichenden Grund für die Wiedervereinigung von Sohn und Vater geltend machen wollte, mußte sich Odysseus auf das doronäische Drakel berufen. Und dazu stimmt, daß in den Bruchstücken aus Sopholles' *Alanthoplex* außer jenen beiden verschiedenen Erwähnungen dieses Drakels,

<sup>43)</sup> Welcker (S. 247) findet in diesem Vers den Ausdruck der Freude des Odysseus über die brüderlichen Gesinnungen, welche gegen Ende des Stücks Telemach und Telegonos austauschen. Dies ist insofern nicht wahrscheinlich, als die Gesinnung des Angeredeten bezeichnet wird als eine eben bemerkte, die gleiche des Andern als eine dem Sprecher schon bekannte. Nun versteht es sich nicht gerade von selbst, daß bisher Odysseus auch nur von der Existenz des Telegonos (der auf dem fernen Ida, nachdem es Odysseus verlassen, geboren war) gewußt haben müsse, geschweige, daß er dem Telemach so oft von ihm gesprochen, um aus dessen Aeußerungen überzeugt worden zu sein, er sei so brüderlich gegen Telegonos gesinnt, als dieser sich jetzt gegen ihn zeigt.

die wir der Erinnerung an dasselbe nach der Katastrophe des Drama's zuzutheilen hatten, die zwei andern sich vorfinden (414 R.): „*Dobona's gottgeweihte prophezeih'nde Frau'n . . .*“ (413 R.): „*Zeus in Dobona's Haine, der den Sterblichen . . .*“, welche den Ton der Erzählung und feierlichen Aufführung haben. Man denkt sich endlich leicht, daß der Vermittler, wenn er vergebens alles Mögliche gegen den festen Trennungswillen des Odysseus aufgeboten, ihn schließlich mit einer drohenden Bemerkung verlassen habe, er möge zusehen, daß er den guten Sohn durch diese Verbannung von sich und bedrückende Ueberwachung nicht wirklich noch zu der Feindseligkeit, die er damit zu verhüten meine, erbittere und nöthige; was in der Seele des Alten eine Stimmung finstern Argwohns zurücklassen und seine nachherige mißverständliche Auffassung des durch Telegonos entstandenen Lärms motiviren konnte.

Für alles dies hat Welcker keinen Raum, so kurz, wie bei ihm Odysseus vor Telegonos ankommt. Daher schöpft er aus jenen Fabelangaben blos das Eine, daß Odysseus vor dem Sohne durch das Orakel gewarnt gewesen, läßt dieses aber erst nach der Katastrophe zur Erwähnung kommen und den Odysseus bei der Heimkunft ganz des Orakels vergessen haben. Seine Anordnung ist folgende:

Unbekannt an kommend, durch das Fußbad unter den Seinen erkannt, erhält sofort Odysseus Meldung von der Landung eines Raubschiffes; nun schickt er seine Umgebung in den Kampf, will selbst nach, wird aber bald verwundet hereingetragen, und da erst kommt er dazu, das Vorausgegangene zu enthüllen. Nach den ersten Schmerzenklagen bricht Unmuth über den dodonäischen Gott in ihm aus, der ihm gesagt, sich vor seinem Sohne zu hüten, da er doch nun vom Speer eines Fremden getroffen sei. Hierauf die Erzählung von diesem Orakelspruch und der Auffschluß, wie und warum er zurückgekehrt: nämlich, daß er ausgewandert gewesen in Gemäßheit des Teiresias spruches — hier habe auch seiner langjährigen Verbindung mit der Thesprotenkönigin gedacht werden können — daß er dann das Orakel in Dodona befragt, vermutlich, wo er den Mann finden könne, der ihm das Lösungswort nach dem Teiresias spruch sagen werde; ferner, daß das Orakel ihm dazu einen Weg bezeichnet, mit dem Beifügen, er solle vor seinem Sohne sich hüten; wie ihm dann wirklich der Mann mit dem Lösungswort in einer Grotte des Berges Oeta begegnet. Da habe er sich dann froh umgewendet mit der alten Sehnsucht nach der Heimath, ohne des Zusatzes, den der dodonäische Spruch gemacht, zu gebenken. Jetzt müsse er sich desselben wundern, da doch Telemach unschuldig an seiner Verwundung sei.

Hier drängen sich nothwendig Einwendungen auf.

So angebracht, ist der dodonäische Spruch eine überflüssige Motivhäufung. Er leistet Nichts für das Drama, als daß das Unglück des Odysseus ein vorhergesagtes ist. Dies ist es aber schon durch den Teiresiasspruch, daß aus dem Meere dem Gealterten der Tod kommen werde. Der Eindruck der Vorherbestimmung wird nicht verstärkt, sondern mit Ballast beladen durch die Hinzukunft des dodonäischen Spruches, dessen Verwendung in dieser Weise den Odysseus um seinen Charakter bringt. Denn wenn es dieser Spruch war, durch dessen Anweisung Odysseus die Erfüllung der Aufgabe des Teiresias fand, und er konnte bei dieser Erfüllung stracks nach Hause lehren, ohne sich des warnenden Zusatzes, den der so richtig leitende Spruch angehängt, zu erinnern, noch sich bei der Wiederbetretung seines Hauses zu sagen, daß das zur einen Hälfte bewährte Drakel wohl auch für die andere Hälfte, für die Bezeichnung der Gefahr, der er jetzt so nahe stand, Glauben und Nachachtung verdiene, dann ist Odysseus nicht Odysseus.

Es ist unverkennbar, daß die Erzählungen, aus welchen Welcker den warnenden Inhalt des dodonäischen Spruchs aufgenommen hat, indem sie hinzufügen, wie derselbe den Odysseus zur Entfernung und Bewachung des Telemach und zur eigenen Abgeschlossenheit bestimmt habe, sowohl diesem Drakelspruch eine Bedeutung über die des Teiresiasspruches hinaus für die Handlung selbst geben, die er bei Welcker nicht hat, als auch den Odysseus seinem Charakter treu darstellen, den Welcker fallen läßt.

Es ist eben so einleuchtend, daß ihre weitere Erzählung von der Empörung des Telegonos durch eben die Absperrung, mit welcher sich Odysseus zu schützen meinte, und von des Odysseus Wahn bei dem vernommenen Stürmen und Schreien nach dem Vater, als sei Telemachs Bosheit ansgebrochen, dramatisch konsequent die Art motivirt, wie er, um der Vorherbestimmung zu entgehen, sie selbst herbeigeführt, von dem einen Sohne sich entblößt, den andern unerwarteten erhitzt und durch harte Vorsicht eine Verwirrung erzeugt hat, in welcher er sich selbst dem Todespeier entgegenstürzt. Aus einer gegebenen so wohlzusammenhängenden Motivirung der Tragödie können wir nicht mit Welcker blos die Weissagung herausnehmen, um die tragische Verkettung weglassend, anstatt ihrer eine äußerliche Motivhäufung über einen gemüthlich sorglosen Odysseus hinzudecken.

Also hat die Versetzung der Scene der Niptra von ihrer wahren epischen Stelle nicht nur in sich etwas Anstößiges, sondern bringt auch durch dies Heranrücken der Heimkehr des Odysseus an den Vorfall seines

Todes eine Ueberstürzung in die äußere Handlung, die keine folgerichtige Entwicklung zuläßt und dem eingetretenen Unglück die vorhergegangene Drakelwarnung nebst allem andern Vorausliegenden nur mit dem einen dünnen Faden der späten Erinnerung des verwundeten Odysseus verknüpft. Die dritte schlimme Folge ist, daß die so verschobene Erzählung des Vorangegangenen, zwecklos ausführlich, an die unschicklichste Stelle kommt.

Wozu in einem selbständigen Drama, dessen eigentliche Handlung bei Welcker blos der Tod durch Zusammenstoß mit dem unerkannten Sohn ist — wozu in diesem die Aufrollung all dieses Vorausliegenden? Da hier die allein übrige Motivirung des Todes in dem Umstände ruht, daß der alte König den fremden Angreifer nicht kennt, dessen Plünderung er wehren muß, bleibt die Handlung ganz dieselbe, wenn einfach vorausgesetzt wird, der alte Fürst lebte seit jener Fern-Irrfahrt, als deren Frucht sich der fremde Feind erweist, längst wieder in seiner Heimath. Daß ihn Telegonos unglücklich treffe, fordert weiter Nichts als daß er da sei. Daß er inzwischen andernwärts gewesen, wann und wie er heimgekehrt, ändert gar Nichts an diesem Todesanlaß und Tode. Warum also hier das Nachbringen der Wanderung wegen der Aufgabe des Teiresias, des langen thesprotischen Aufenthalts (der eben keinen Eifer des Odysseus verräth, dem Teiresiasspruch nachzukommen; denn er wird doch wohl die Kriege für die Thesproterkönigin nicht alle mit dem Ruder auf der Schulter geführt haben), des zweiten Drakels und der Umstände, wie er auf dessen Anweisung zur Erfüllung des Teiresiasspruches gekommen? Hat schon der Zusatz des dodonäischen Drakels bei Welcker für sein Drama die Bedeutung, daß er nach der Katastrophe desselben einestheils für Odysseus als Anlaß des Missverständes, dem er übrigens gar keine thatsfächliche Folge gegeben, andertheils als Voraussage des Ausgangs in Vorstellung kommt, so behielt er diese Bedeutung auch dann, wenn er ohne die Verknüpfung mit dem Teiresiasspruch und ohne den langen thesprotischen Aufenthalt dem Odysseus geworden und seine Erinnerung um so viel einfacher und kürzer war. Es war im Gegentheil ohne diese Verknüpfung, welche bestätigend für die Zuverlässigkeit des dodonäischen Drakels aussiel, und ohne den langen thesprotischen Aufenthalt, der den Vater weit eher über den Charakter seines Sohnes ungewiß ließ, begreiflicher, daß er den warnenden Zusatz trotz dem Missverstände unbeachtet gelassen. Warum also diese ganze weitläufige Vorgeschichte, die theils dramatisch zwecklos, theils zweckwidrig ist? Warum: Weil die Fragmente aus Sophokles und aus Pacuvius diese verschiedenen Momente geben und die Voraussetzung

eines bloßen Einzeldrama's dieselben nicht dramatisch verarbeiten, sondern sich nur mit ihnen schleppen kann.

Und wie schleppt sie Welcker in seiner durch Hereinziehung des Niptra-Motivs präcipitirten Handlung nach? An der ungeeignetsten Stelle.

Der schwergetroffene Odysseus, der bei Sophokles, nach der Verjährung Cicero's (Tus. 2, 21) die Pein seiner Wunde noch schmerzlicher klagte als bei Pacuvius, soll sich in die Erinnerung und Mittheilung so mannichfaltiger, seltsam verschlungener Erlebnisse auslassen, die hintereinander anzugeben selbst bei gesundem Athem eine gute Erzählerlaune voraussetzt. Darüber hätten die Zuhörer seines angegriffenen Zustandes vergessen oder, wenn ihn der Dichter durch Unterbrechungen des Redeflusses gegenwärtig zu erhalten sucht, um so lästiger empfinden müssen, daß der Leidende mit seinen mühsamen Eröffnungen noch immer nicht zu Ende sei. Erst dann kann er nach dieser Anordnung die Reue und Entdeckung des Telegonos vernehmen, bei der sein Vatergefühl, so wie sein plötzliches Einsehen der Wahrheit des Drakels nicht unausgesprochen bleiben darf. Hierauf läßt ihn Welcker bei der Vereinigung der Brüder miteinander seine Freude ausdrücken; worauf am natürlichensten das beruhigte Hinscheiden des Erschöpften folgen würde. Allein das geht nicht. Er muß erst eine zweite lange Erzählung machen, noch weiter in die Vergangenheit ausschweifend, noch weniger irgend gefordert, noch widersprechender dem Augenblick als die vorige. Umsonst sucht Welcker sie schicklich einzufügen, wenn er sagt: „Dem Telegonos wohl zunächst führt Odysseus die Reihe seiner Abenteuer auf der langen Irrfahrt (vor 30 Jahren) kurz vorüber, etwa um dem unglücklichen Rothenstachel die einstmalige wunderbare Erhaltung gegenüberzustellen.“ Ja, wenn es nur das wäre! Eine pathetische Entgegensetzung des unbändigen Kyklopen, der furchtbaren Skylla und Charybdis, welchen er gleichwohl unversehrt entgangen, gegen die Fischgräte, die nun in der Hand des unbewußten Sohnes ihm so rasch tödtlich geworden, wäre natürlich und kurz genug, um gar nicht zu befremden im Munde des sterbenden Odysseus. Aber so verhält sich's keineswegs mit den Bruchstücken, die Welcker hier anzubringen genötigt ist, weil ihnen sein Einzeldrama eine andere Unter Kunst nicht gewährt.

Mit dem aus dem Alkanthoplex des Sophokles so abgerissen citirten „üppigen Bauch des Kyklopen“ ließe sich eine Abfindung in dem eben bemerkten zulässigen Sinne wohl noch treffen, aber die ergänzenden Fragmente aus Pacuvius Niptra, da sie nicht so gänzlich auf Splitter reducirt sind, gestatten keine solche in dieser extremen Stelle exträgliche

Anwendung. „Dann komm' ich zum Berg Aetna in eine rauhe Felsenhöhle“ leitet sich eben diese Erzählung vom Kyklopen bei Pacuvius (VI R.) ein; das ist kein Ausruf eines in's Erinnern fallenden Kontrastes, das ist ein ruhig ausführendes Erzählen. Sodann, was Welcker selbst anführt, aus der Schilderung des bei der Kalypso gebauten Flosses (V R.): „Und seines Bauches unverzahntes Zimmerwerk Verbinden Leinenschüre nur und Rohrgeslecht“, ist fürwahr nicht Bestandtheil einer „kurzen Vorüberschreibung“ aus bewegtem Gefühl, sondern ganz umständlicher Beschreibung in's Einzelne.

- Hier legt sich unzweideutig ein episches Darstellen aus freier Seile für selensfreie Zuhörer offen. In diesem entschiedenen Ton ungestört fließender Erzählung stellen sich mit diesen Fragmenten zusammen jenes titellose aus Pacuvius von der Verwandlung der Gefährten des Odysseus durch Kirke und die Ueberreste der Schilderungen von der Scenerie der Hadesmündung, des Schatten-Drakels und von den zaubersingenden Sirenen aus Sopholles, welche letzteren Welcker selbst, da sie ohne Titel des Drama's citirt sind, zu der Unterhaltung mit seinen Abenteuern, die Odysseus den Phäaken macht, gezogen hat<sup>44</sup>).

Als Glieder derselben Reihe und derselben Vortragstheile hab' ich auch die vorgenannten Bruchstücke vom Kyklopen-Bauch und von der Einrichtung des Flosses oben in die „Phäaken“ gesetzt, ungestört davon, daß die Erwähnung des Kyklopen uns aus Sopholles unter dem Titel Alanthoplex — in diesem Falle Gesamttitle der Dramengruppe — citirt ist und die beiden aus Pacuvius, von der Ankunft in der Kyklopenhöhle, und von der Konstruktion des Flosses, den Titel Niptra führen, der ohnehin keinenfalls eine eigentliche Bezeichnung des Todes-Drama's von Odysseus, sondern des Mitteldrama's der ersten Heimkehr ist, also auf Bestandtheile der dazugehörigen Anfangshandlung „Phäaken“ mit eben so gutem Recht ausgedehnt wird als auf solche der Schlüfhandlung „Alanthoplex“. Ist aber Niptra, wie Welcker will, nur ein Einzeldrama, den Odysseus-Tod enthaltend (eins und gleich mit Alanthoplex) und gehört die Erzählung aus den Niptra vom Abenteuer in der Kyklopenhöhle und von der Bauart des Flosses in den Mund des todwunden Odysseus, dann gehören dahn auch die andern Gemälde der Irrfahrt

<sup>44</sup> Die gr. Tr. I. S. 232. An dieser Stelle sagt Welcker, daß „die Niptra sicher nicht die Irrfahrten des Odysseus enthielten.“ In der Behandlung der Niptra sagt er, „Odysseus führe darin die Reihe seiner Abenteuer auf der langen Irrfahrt dem Telegonos vorüber.“

aus Pacuvius und aus Sophokles, und dann — was sollen wir dann vom Styl des Sophokles sagen? —

Ohne Rücksicht auf das Pathos des äußersten Moments der Tragödie, in welchem zwei schmerzgebeugte Söhne, der Bekannte, um theuern Preis Gerechtsame fertigte, und Der, welcher eben erst in sich den Tödter seines Vaters erkannt hat, diesen Vater halten, den die Giftstachelwunde aufzehrte, ließe der Dichter den Letzteren eine lange Kette vorlängst durchgemachter Abenteuer umständlich erzählen, deren Ausbreitung die Situation aufheben müßt. Der nachher eintretende Tod kann nur ganz improvisirt erscheinen. Der so tragisch zur Erkennung seines Sohns Gelangte war, indem er diesen Erinnerungen behaglich ausmaßend nachging, nicht mehr tragisch bewegt, die Wunde, die ihn an einem so objektiv entwickelnden, langathmigen Vortrag nicht hinderte, war unmöglich tödtlich und er starb dann nur, weil er nichts mehr zu erzählen hatte. Eine dermaßen dem Zustande des Redners und der Natur des tragischen Moments widersprechende Hereinziehung ganzer Parthieen des epischen Stoffs wird im Drama nur da gefunden, wo es noch in kindischen Anfängen steht. Den Sophokles trifft diese Abstumpfung der Tragödienspitze durch so unzeitig angebrachte epische Reminiscenzen nicht, sondern nur die irrig beschränkende Auffassung, die, weil sie die Dramenverbindung verkennt, die erhaltenen Überreste der Vorhandlung in der von ihr ausschließlich angenommenen Schlußhandlung nur als ausschweifende Erinnerungen und ungehörige Nachholungen anzubringen vermag<sup>45)</sup>.

Es ist nur die andere Seite derselben nothwendigen Irrthumsfolge, daß die Einzelauffassung der Tragödien, wenn sie den Schlußdramen zu

45) Noch einmal auf den Titel *Niptra* zurückblickend, frage ich: Ist es so schwer, anzunehmen, daß eine dramatische Odysseus-Heimkehr nach Homer, von dem berühmten Motiv einer darin vorkommenden Hauptscene, den Namen „Das Fußbad“ erhielt, den ein ganzer Gesang in ebendieser Parthie des homerischen Epos hatte und hergab? Und wenn dies Drama in der Mitte einer Dramen-Komposition stand, ist es unbedeutlich, daß dieser Titel (bei Pacuvius) für die ganze Komposition gebraucht wurde? Ist es besser begreiflich und weniger befreudlich, daß eine Tragödie, die den Tod des Odysseus darstellte, deswegen, weil in ihrem ersten kurzen Auftritt der Held durch ein Fußbad erkannt wurde, den Titel „Das Fußbad“ erhielt, obgleich der Vorgang des epischen Titels für diese Parthie hier nicht stattfand und obgleich hier dies Erkennungsmotiv mit dem folgenden Todesereigniß einen solchen verknüpfenden und inneren Zusammenhang, wie dort die Fußbadscene mit der zu erringenden Wiederherstellung im Hause, durchaus nicht hatte?

viel Stoff aufbürdet, die Vorhandlungen umgekehrt auf einen für die vermeintliche Selbständigkeit zu magern und ungenügenden Inhalt beschränkt. Es ist nötig auch Dies noch näher in's Auge zu fassen.

### 19. Unserer Gelehrten Widerspruch in der Schilderung der Tragik des Sopholles mit dem antiken Kunstbegriff und mit sich selbst.

Mein reichbegabter Lehrer Ottfried Müller, indem er der herrschenden Meinung, daß Sopholles die Tetralogie in unverbundne Tragödien aufgelöst habe, sich anschloß, drückte das Ergebniß der Einzel-auffassung nach seiner klaren und bestimmten Weise fächer und offener als Andere aus. Er nannte (Gesch. d. gr. Lit. 2 S. 138 f.) die Tragödien des Sopholles „Selengemälde“; die äußerer Fakta seien es am wenigsten, auf die es dem Sopholles ankomme; sie seien fast nur Behikel, um geistige Zustände zur Erscheinung zu bringen". Selenmalerei kann noch kein Drama geben. Auf das Mehr oder Weniger des Fiktischen kommt es allerdings nicht an; wohl aber darauf, daß die vorgestellten geistigen Zustände Willensprozesse seien, die sich in faktischen Bezeugen erschöpfen. Daher kann das Fiktische nicht durchaus nur Behikel, auch nicht fast nur Behikel sein; es muß etwas Entscheidendes geschehen, das sich auf den totalen Willen bezieht, die Vorstellung muß Handlung und Schicksal sein. Dies war der Begriff der Alten vom Drama. „Die Tragödie, heißt es in der aristotelischen Poetik (C. 6, 2), ist Darstellung einer ernsthaften, in sich ganzen Handlung, die Größe hat, durch Handelnde, nicht durch Erzählung“ — „das Wichtigste ist (6, 9) die Verknüpfung der Vorgänge; denn die Tragödie ist Darstellung nicht von Menschen, sondern von Handlung. Ihren Charakteren nach sind die Menschen so oder anders geartet, nach den Handlungen aber glücklich oder unglücklich; und es wird hier nicht gehandelt, um die Charaktere darzustellen, sondern der vorzustellenden Handlungen wegen werden die Charaktere miteinbezogen“. Man sieht, dieser antike Begriff der Tragödie ist das gerade Gegentheil der sophokleischen nach Müller. Unsere andern Alterthumsgelehrten scheinen einstimmiger mit Aristoteles, wenn sie im Allgemeinen von der Tragik des Sopholles reden, im Besondern aber stellen sie dieselbe gerade entgegengesetzt dar und widersprechen dem antiken Begriff und sich.

Bernhardy in seinem inhaltsvollen „Grundriss der griechischen Literatur“ (Th. II. S. 702 der Ausg. v. 1845) stellt auf: „Sopholles

gebraucht die verschlochene Peripetie, der Charakter seines Drama's ist pathetisch — aus dem gebiegenen Pathos der Charaktere, die einander entgegentreten und ihren vollen Gehalt in eigenen begrenzten Kreisen offenbaren, entwickelt sich ihm der Verlauf der Handlung mit entscheidenden Motiven und psychologischer Sicherheit. Sein Plan fordert, daß das tragische Pathos einen nach dem andern ergreife und indem es den ganzen Kreis der handelnden Personen durchläuft, die Gegensätze bricht, die Kollisionen in der Erkenntniß einer höheren Wahrheit ausgleicht, erscheint allen Konflikten und Wirren zum Trotz das harmonische Wirken und die Einigung der Interessen als letztes Ziel.“ Dies, und was ähnlichen Sinnes dazwischensteht, ist alles eben so wahr und richtig, als es nachdrücklich die erschöpfende Handlung betont und dem Sophokles die eminent dramatische und tragische Form beilegt. Indem aber der ausgezeichnete Gelehrte zugleich in der Unterscheidung der Komposition von Aeschylus und Sophokles von Welschers Ansichten abhängig ist, tritt er in einen, obgleich nicht offenliegenden, aber erweislichen Selbstwiderspruch ein. „Im Sinne der attischen Intelligenz, sagt er (S. 575) verfuhr Sophokles, als er die Tragödie auf einen engern Raum zusammenzog und sie zum Spiegel des von der Leidenschaft bewegten Herzens verliefte: nach dem alten Bericht (bei Suidas) hob er den Zusammenhang in den Stücken der Tetralogie auf und vereinzelte dieselben, sie sollten mithin auf eingeschränkter Fläche die größte Spannkraft und den reichsten pathologischen Gehalt entwickeln“. Diese völlige Entwicklung des pathologischen Gehalts und der ganze durch Konflikte zur entscheidenden Ausgleichung durchgeführte tragische Prozeß, wie ihn Bernhardy oben beschrieb, ist mit der Einzeltragödie wohl verträglich der Möglichkeit nach, aber nicht so in dem bestimmten historischen Fall, von dem die Rede ist. Die so ausbündig hingestellte Behauptung würde vielmehr beim Aufnehmen und Durchmachen der überlieferten einzelnen Tragödien des Sophokles sich wiederholt in Verlegenheit sehen, diesen „Verlauf der Handlung in entscheidenden Motiven“, dies „Fortschreiten des tragischen Pathos von einer Person zur andern“, dergestalt, daß es „den ganzen Kreis der handelnden Personen durchlaufend“, „die Gegensätze brechend“, „allen Konflikten zum Trotz die Kollisionen zur höheren Wahrheit ausgleiche“, nun auch wirklich innerhalb der einzelnen Tragödie aufzuweisen. Einem Grundsatz muthet man diese Probe nicht zu. Indessen hatte Welscher damals bereits, unter gleicher Vorausstellung einer vollkommen dramatischen Tragik des Sophokles in der einzelnen Tragödie, die gegebenen Dramen desselben gezeichnet, und das mehr als einmal in Fassungen, deren Widerspruch mit der Vorausstellung unzweifelhaft ist.

Nach Welcker (Die gr. Tr. I. S. 4) „befreite sich die künstmäßige Gestalt des Drama, die Aeschylus geschaffen, in Sophokles von dem Epischen in der Aulage selbstständig, um als dramatische Form sich zu vollenden, ohne im Materiellen den Zusammenhang aufzuhören“. Die Tragödien, die Sophokles dem äschylischen Dramen-Verband entgegensezte, waren (S. 83) „selbstständige.“ Diese Bezeichnung also trifft überein mit der aristotelischen, daß die Tragödienvorstellung eine in sich vollständige, ganze Handlung sein müsse, welche Ganzheit der Griechen (C. 7) dahin erklärt, daß die Handlung 1) einen Anfang habe, das heißt, von etwas ausgehe, das nicht notwendig als Folge von etwas vor ihm Vorzustellenden zu fassen sei, wohl aber etwas zur Folge habe, 2) eine Mitte, die ebensowohl Folge sei als auch Anderes zur Folge habe, und 3) ein Ende, welches seiner Natur nach eine letzte Folge sei. Allein die selbstständigen Tragödien, welche Welcker im Einzelnen dem Sophokles beilegt, sind häufig bloße Anfänge von Handlungen oder bloße Mitten ohne Ende.

Die Nausikaa läßt Welcker (I, 227 f.) in gleicher Begrenzung mit dem 6. Gesang der Odyssee sich abschließen, sie also mit dem Gespräch des Odysseus und der Königstochter und mit ihrer Angabe, wie er nach der Stadt gehen, wie in ihrem Elternhaus eine günstige Aufnahme sich verschaffen soll, das Ende nehmen. Welcker hebt (S. 230) den Mut der Alkinoostochter bei der erschreckenden Erscheinung des Odysseus und die Aufgabe des Letzteren hervor, durch die Kraft des Verstandes das nackte Leben unter einem unbekannten Volk und zugleich den Anstand zu retten; mit dem Beisatz: „Der Kampf dieses Drama ist sehr eigenthümlich, die Auflösung sehr einfach“; wie er schon (S. 228) vorausbemerkte: „In Verwunderung setzt uns die Einfachheit des Stoffes, der sicher auf den 6. Gesang der Odyssee beschränkt war, während die von Goethe entworfene Nausikaa den Inhalt der folgenden Gesänge, woraus Sophokles seine Phäaken bildete, hinzunahm“.

Warum die Beschränkung des Stoffs auf den 6. Gesang der Odyssee, die allerdings in Verwunderung setzt, sicher sei, ist nicht einzusehen. Soll der Scenenwechsel gegen die Erweiterung zum Einwurf dienen, so nöthigt Nichts, den Wäsche-Platz der Nausikaa in einer größeren Entfernung vom Alkinoospalast zu denken als im „Aias“ des Sophokles nach den vom Dichter bezeichneten Umständen das einsame Strandgebüsch, in welchem sich der Held entkleidt, von seinen Zelten entlegen ist, wo bis dahin die Handlung spielte. Sollen die zwei Citate des Titels „Phäaken“ für ein besonderes von „Nausikaa“ verschiedenes Drama entscheiden, so sind auch die „Doloper“ zweimal citirt neben dem dreimal

citirten „Phönix“ und Welcker erklärt sie doch für ein und dasselbe Drama mit diesem; so die zweimal citirte „Erigone“ für eins mit dem siebenmal bei Stobäos angeführten „Aletes“, den zweimal genannten „Zweiten Phinens“ mit den dreimal erwähnten „Tympanisten“, den dreimal angezogenen „Feuerzünder Nauplios“ mit dem „Einfahrenden Nauplios“, welcher Titel fünfmal vorkommt; die „Epigonen“ (dreimal angeführt) mit „Eriphyle“ (achtmal angeführt), den „Ion“ (fünfmal citirt) mit „Kreusa“ (neunmal citirt), die sechsmal citirte „Danae“ mit dem „Atrios“, von dem wir siebzehn Anführungen haben, alle nach Welcker nur zwei Titel für ein Stück. Und in einigen dieser Fälle geht die Gleichheit oder Untrennbarkeit der Handlung aus Titeln und Bruchstücken weniger einleuchtend hervor als in unserem Fall der Zusammenhang der ersten Aufnahme des Odysseus auf Scheria von der Königstochter, mit der unmittelbarfolgenden zweiten im dortigen Königspalast.

Soll nun aber einmal die Handlung beschränkt bleiben auf die idyllische Episode am Wasch- und Ballspielplatz, so fühlt jeder, daß für diese Vorstellung der Name „selbständige Tragödie“ eine etwas zu feierliche Titulatur sei. Die Aufstandsrettung des Odysseus und die humane Auflösung des leichten Schrecks der Nauplios ist keine Ausgleichung eines tiefen Konflikts, kein Pathos, das den Charaktergehalt hervorbrängt und an erhabenen Gesetzen bricht, nur eine reizende Einzelsituation, die Anlaß giebt, eine günstige Natur und Bildung auf Seiten des Heros und der Jungfrau in leichten, ja zarten Bewegungen zu entfalten. Ein stärkeres Pathos fließt allerdings darunter fort, der mühsalvolle Kampf des Odysseus um seine Heimkehr mit einem zürnenden Gott; wie er denn gleich in der ersten Anrede (6, 172) der Königstochter sagt, daß er weiteren Unglücks gewärtig, hieher nach vielen Drangsalen gekommen; sie aber hernach (289, 311) ihm Rath ertheilt, in welcher Weise er seine Heimförderung erlangen könne; und er, nachdem sie voraus zur Stadt gefahren, die Göttin Pallas ansleht, daß jetzt bei den Phäaken sie ihm den gewünschten Erfolg zuwende, da sie bisher ihn dem verfolgenden Zorne des Meergotts überlassen. Allein in Rücksicht auf dieses Pathos fehlt der Handlung die „dramatische Vollendung“. Wunsch, Hoffnung, Gebet geben keine feste Vorstellung, ob und wie Poseidons Zorn und die Sehnsucht des Dulders zur Stillung kommen werden. Diese Episode ist nach der oben angeführten aristotelischen Definition keine ganze Handlung, sondern ein Drittel, der Anfang. Der hilfsbedürftige Zustand, in welchen der Zorn Poseidons den Odysseus versetzt hat, ist der Beginn, der keiner vorausgeschickten Darstellung bedarf, und hat die Folge, daß er die Königstochter, welche die Vorsehung der Pallas ihm

naheführt, ansleht und sie, menschlich bewegt, ihm die erste Hilfe gewährt, die weitere zeigt. Also ist die Darstellung, sofern sie über diese nächste Folge nicht hinausgeht, nach Aristoteles ein Anfang.

Von den „Phäaken“ sagt Welcker (S. 231): „Aehnlich der Naufikaa durch die Heiterkeit der Entwicklung und durch die schwerlich sehr erschütternde Gefahr, die der Held bestand, auch durch die große zu vermuthende Einfachheit muß die Tragödie der Phäaken gewesen sein. Wenn das gefährliche Abenteuer eines Gestrandeten, in einem fremden Volk und Königshaus Eingang zu finden, den Anfang, und seine Ausrüstung und Entlassung zur weiteren Fahrt die Auflösung enthielten, so mußte die Erzählung der bis dahin überstandenen Gefahren, unterbrochen von dem Chore der tanzlustigen Phäaken, den größeren Theil des Raumes einnehmen.“ Das ist nicht „eine vom Epischen in der Anlage befreite, selbständige, in dramatischer Form vollendete Tragödie,“ sondern ein Stück Epos in einer zum Rahmen gemachten dramatischen Form.

Ganz wohl kann man die „Phäaken“ zu einer Handlung mit „Naufikaa“ verbunden denken, auch wenn man ihrer Tanzlust Rechnung trägt. Denn bisweilen ließ die attische Dramatik zwei verschiedene kostümirte Chöre in einem Stück vorkommen (s. Beitr. S. 361 f.). Indem sich Odysseus bei den gastfrohen Phäaken eine rasch gesteigerte Achtung erwirkt, indem er an seiner Führung (beim Anhören des Gesangs von troischen Heldenthaten) für den berühmten Achäerhelden erkannt wird und nun seine Schicksale erzählen muß, kommt zugleich sein eigentliches Pathos erst recht zur Vorstellung. Wir haben ja in den angeführten Bruchstücken aus Sophokles nicht blos eine Schilderung seiner Irren, sondern insbesondere die Erzählung des Abenteuers, das ihn mit dem Zorne des Meergottes belud, und derjenigen Weissagung gefunden, welcher zufolge dieser Zorn, selbst wenn er ihm Heimkehr gestatte, noch lange fort über seinem Haupte schweben werde. Wenn dann hier Odysseus bewundert und gelabt, geehrt und reich beschenkt und die Ausrüstung des Schiffs beschlossen war, das ihn schleunig und unfehlbar heimbringen sollte, so war dies alles, was eine die berührten Motive sehr bündig verknüpfende Dekonomie in die Grenzen eines Drama's bringen konnte. Aber mit allem diesem stehen wir hinsichtlich des dramatischen Motivs immer noch am Ende des Anfangs. Denn für das Letztere, für den Kampf mit dem Gott um Heimkehr und Lebensglück, ist alles hier Vorgegangene nur die eine gleichartige Folge jenes nöthigen Suchens nach Hilfe, mit welchem die Vorstellung anhob, ist nur der Hervorgang günstiger Anstalt, um den Willen des Helden zu verwirklichen,

bis jetzt ohne entscheidenden Umschlag (Peripetie) und ohne Befestigung der beabsichtigten Folge, die sich erst bei der wirklichen Heimkehr und Abfindung mit Poseidon ergeben kann.

Hier dürfen wir uns wohl zu der Frage versucht fühlen, wie der Scharfsinn Bernhardy's in diesem Falle, sei es in der selbständigen Tragödie Naupilia und der eben so freistehenden der Phäaken, sei es in beiden als einer Tragödie, die „größte Spannkraft und Entwicklung des reichsten pathologischen Gehalts auf der eingeschränkten Fläche“ wahrgenommen habe, oder wie es ihm gelingen möchte, an dem Odysseus unter den waschenden und ballspielenden Mädchen, den schmausenden und tanzenden, gern zuhörenden und gern helfenden Phäaken die „verflochtene Peripetie,“ den „pathetischen Charakter,“ das „tragische Pathos,“ mit dem die Charaktere einander entgegentreten, das, wie der Plan des Sophokles fordere, einen nach dem andern ergreift, bis es den ganzen Kreis der handelnden Personen durchlaufen hat, nachzuweisen, uns die „Gegensätze“ zu zeigen, die hier „gebrochen,“ all' die Wirren und Konflikte,“ die zur höheren Wahrheit im Alkinoosgarten ausgeglichen werden. Mir scheint Ottfried Müller besser gewußt zu haben, was er mit der Annahme der vereinzelten Tragödie des Sophokles zugleich annehmen mußte. Seine Beschreibung der Weise dieses Tragikers genügt gerade, weil sie unter den Ansprüchen des aristotelischen Begriffs und der vollendeten dramatischen Form bleibt, um so besser für solche und ähnliche gegebene Stücke des Sophokles, an welchen es nicht einleuchten kann, daß dieser Dichter, um den „Handlungsverlauf mit entscheidenden Motiven“ und die „verflochtene Peripetie im pathetischen Charakter“ zu gewinnen, „nothwendig die Komposition der Tetralogie verließ und den bündiggehaltenen Mythus sparsam im einzelnen Drama zusammendrängte“ (Bernhardy, a. a. O. S. 790 unten). Der sophokleische Odysseus wenigstens, bei dem wir stehen, konnte, so lang er bei den Phäaken war, nicht auf Ithaka verkleidet mitten in die Gefahr treten, standhaft Schmach und Rührung tragen und plötzlich aus den Lumpen enthüllt, die Freier werden; und doch ist es erst diese dumdsame Verstellung und dieser fühnshlaue Nachemuth, mit welchen sein „voller Charaktergehalt“ in Handlung tritt und diese „pathetisch“ wird. Und erst nachdem den Sieger der Poseidonszorn, unter dem er wissend noch steht, und dieser sein eifriger und vorbedachter Selbstbehauptungsmuth abermals von der Heimat und den treubewährten Seinigen fortgetrieben hat, um sie noch sicherer wiederzugewinnen, flieht sich die tragische Peripetie, daß er nach langem Aussein zwar mit äußerem Erfolg und erfragtem Vorwissen zurückkommt, aber durch die Zweideutigkeit dieses Gewinns unsicher über

seine Nächsten gemacht, von ihnen nach seiner scharfen Vorsicht getrennt, mit den bedachten Mitteln seiner strengen Selbstverteidigung sich Verwundung durch den eigenen Sohn zuzieht und die kurze Wiedervereinigung mit den Seinigen nur mit ihrer höchsten Bestürzung und seinem bittern Tod erkauft. So ist hier das Heimkehrdrama „*Niptra*“ die Mitte, erst das Todesdrama „*Odysseus Alanthopler*“ das Ende nach aristotelischem Begriffe und paßt erst in dieser Verbindung das Wesentliche, was *Bernhardy's* Beschreibung der sophokleischen Tragik enthält und was nach *Bernhardy's* Behauptung gerade das Auflösen der Verbindung, das Vereinzeln nothwendig gefordert hätte.

Ich weiß nicht, ob Welcker, indem er im Verzeichniß der Stücke (die gr. Tr. I. 60) neben den Titel *Nausikaa* setzte: „(Früh),“ von dieser Annahme, daß sie eine Jugendarbeit sei, erläuternde Anwendung machen oder gestatten wollte auf die Einfachheit der Handlung, die ihn verwunderte. Dann könnte man die Nachweisung an diesem Stück, daß es, einzeln genommen, nicht selbstständig, nicht dramatisch vollendet ist, anstatt in ihr den Beweis von der Unverträglichkeit der Tragödienvorstellung mit dem vorausgesetzten völlig dramatischen Styl des Dichters anzuerkennen, mit der Ausflucht ablehnen, dies Drama, wie auch die *Phäaken* und andere ähnliche episodische, habe man als jugendlich schüchterne Vorläufer der erst allmählig gereiften selbstständigen Einzeltragödie des Sophokles anzusehen. Indessen beruht diese Meinung von der Frühzeitigkeit der *Nausikaa* nur auf der andern, daß Sophokles in diesem Stück die Rolle der *Nausikaa* selbst gespielt habe. Ich habe (Soph. Leb. S. 45 f.) gezeigt, daß dies in den älteren Zeugnissen nicht gegeben ist. Wenn Eustathios die alte Notiz, die wir selbst noch beim Athenäos (I. 20 f.) haben, daß „*Sophokles meisterhaft* *Vall* gespielt, als er das Drama *Nausikaa* gab,“ dahin verwandelt hat: „als er die Rolle der *Nausikaa* spielte,“ so sind wir nicht gebunden, uns an den Kompilator, der so viele Ullgenanigkeiten zur Schau trägt, zu halten und das, was von Sophokles sein Biograph einfach sagt, daß er aus Grund einer Schwäche seines Sprachorgans nicht mehr, wie die Tragiker vor ihm, selbst den Schauspieler in seinen Stücken gemacht, so zu ändern: Anfangs habe er ihn noch gemacht, nur später nicht mehr. Denn das Bezeugte: *Vall* spielen in jenem Stück und die *Kithara* schlagen in seinem *Thambris*, konnte der Dichter ohne eine sprechende Rolle in denselben Dramen zu haben, und dann fällt der Schluß auf die Frühzeitigkeit der letzteren weg.

Ich weiß auch nicht, ob und welchen Gebrauch *Bernhardy* von einer Unterscheidung früherer und späterer Dramen des Sophokles zu

besserem Scheine der Folgerichtigkeit machen könnte. Er theilt zwar die Verwunderung Welschers, indem er unter den übersichtlichen Bemerkungen über den uns erhaltenen Vorrath aus Sophokles (Grundr. d. gr. L. II. S. 800) gesteht: „Doch erregt oftmals die Beschränktheit und Einfachheit des Stoffes unsere Verwunderung, und selten begreift man, wie so schlichte Motive und Peripetien, so natürliche Gegebenheiten und Scenen erschüttern und zur Darstellung grossartiger Ideen ausreichen könnten.“ Aber mit dieser Verwunderung, die nach der drei- und vierfach vorausgeschickten Behauptung, daß Sophokles seinen verflochtenen Plan und die Pathosfülle sämmtlicher handelnden Personen nothwendig im einzelnen Drama zusammengebrängt, keine geringe sein kann, ein Abfinden zu suchen, überlässt uns Bernhardy schlechthin. Für eine allmähliche Entwicklung des von ihm so entschieden mit den stärksten Ausdrücken dem Sophokles zugesprochenen Styls, aus Anfängen anderer Art, hat Bernhardy keinen Raum gelassen. Denn gleich den ersten Auftritt des jungen Sophokles und Sieg über Aeschylus lässt Bernhardy (S. 784) von dem „tiefen Eindruck“ begleitet sein, „welcher die Gemüther beim ersten Blick in ein neues geistiges und zeitgemäßes Prinzip der Komposition ergriff,“ und versichert, „der jüngere Dramatiker betrat seine Laufbahn auf einmal als Sieger und als anerkannter Gebieter in seiner Gattung;“ und in der Anmerkung dazu (S. 786) ertheilt er der Auffassung Welschers von der „poetischen und kulturschichtlichen Bedeutung des Kampfes (bei diesem ersten Auftritt des Sophokles), worin zwei Gattungen des Styls und zwei Zeitalter um den Preis stritten,“ ausdrückliche Genehmigung. Es ist zwar wahr, die alte Erzählung von der Aufregung der Athener bei diesem ersten Wettstreit des einnehmenden jungen Dichters mit dem hochgeachteten älteren bleibt nicht minder begreiflich, wenn das Prinzip der Komposition bei diesem jungen Dichter, welchen sein Biograph Schüler des Aeschylus nennt, noch dasselbe mit dem des Meisters war und nur die Anwendung auf einen unterscheidenden Gegenstand und der Gebrauch der besonderen Mittel die ganze Leistung zu einer ihm eigenthümlichen mache. Es ist eben so wahr, daß wir gar keine Mittel besitzen, das Kompositionsprinzip, nach welchem die erste Didaskalie des Sophokles geformt war, festzustellen und mit dem des Aeschylus zu vergleichen. Allein dieselbe scholarchische Machtvollkommenheit bestreift uns diesen historischen Satz, welche uns die Nothwendigkeit der dramatischen Einzeltragödie des Sophokles diktirt und hernach, wo zugegeben werden muß, daß die historischen Vorlagen dazu nicht stimmen, uns auch

hierüber die einfache Verwunderung und das nur seltene Begreifen distiert.

Bekanntlich gehört, wenn man Plinius (18, 12) beim Wort nimmt, die Tragödie *Triptolemos* zu den ersten, die Sophokles aufgeführt. Bestimmt bezeugt sind uns zwei Vorstellungen dieser Tragödie. Einmal, daß darin die Saatgöttin die Früchte ihres Segens dem Triptolemos gab und ihn ausführlich antwies, wie er weit umher von Land zu Land ihre Wohlthat zu verbreiten habe, dann daß die Stiftung des eleusinischen Festes ein Moment dieses Drama's war, so daß die heiligen Gestalten, die den Weihen und Genüssen dieser Feier vorstehen und dieselben in ihren Namen ausdrücken, wie im Reigen vor die Phantasie geführt wurden und hierdurch die sittliche Wohlthat der Göttin zur irdischen der Nährfrüchte hinzutrat. Ob Sophokles die Entwicklung dieser heiligen Sage durch drei Dramen ausgebreitet oder mit ihr zwei andere Fabeln der geheiligten Vorgeschichte poetisch verknüpft habe, kann jetzt freilich niemand sagen, der über Historisches nur auf gegebene Gründe entscheidet. Aber das kann man mit Sicherheit sagen, daß die Form der pathetisch-dramatischen Kollisionstragödie, wie sie Bernhardy als die ausschließliche des Sophokles hinstellt, mit dieser Handlung, deren Hauptmotiv so direkt und so ausgeführt der Segen, der Schutz und die Heilsmacht einer Göttin war, sich nicht vereinigen läßt. Man kann mit Hilfe sonst erzählter Fabeln sich Gefahren des Triptolemos und leidenschaftliche Gegner hineindichten. Diesen aber eine bedeutende Verwicklung und pathetische Wandlung zu geben, neben der bezeugten Ausführung der Sendung durch die Göttin und der Stiftung des eleusinischen Kultus, fehlt schon äußerlich der Raum in einer Einzeltragödie, was ja nach Bernhardy auch der Triptolemos sein müßte. Noch weniger ist eine intensive Bedeutung des Pathos möglich; auf Seiten des Triptolemos nicht, weil ihn die Göttin leitet, schirmt und hebt, auf Seiten gemuthmaßter Gegner nicht, weil ihre Schuld, von diesem unmittelbaren Schutz entwaffnet, keine erschöpfende Größe, auf keinen Fall neben den Wundern und dem Aufbau der göttlichen Heilsanstalt eine tragisch-erschütternde Wirkung erreichen kann. Selbst wenn man so weit ginge, den Triptolemos als Nebenperson, als tragische Hauptperson aber einen Widersacher zu setzen, der in ähnlicher Verblendung, wie die Opferhelden baltischer Mythen an den Wundern der Demeter zu Grund ginge, würde nur um so weniger passen, was Bernhardy allgemein von der Tragödie des Sophokles behauptet (a. D. S. 791): „Die Charaktere — durch die Gegensätze, welche sie aus sich erzeugen und gegen einander lehren, mit Blut und aller energischen Schärfe der Persönlichkeit erfüllt“ — tragen

in der eigenen Brust ihr Glück und ihre Zukunft, ohne durch ein dunkles Schicksal und seinen vermittelnden Hintergrund, durch Orakel und Traumbilder bestimmt zu werden; hier geht alles menschlich und im Lichte des freien Willens her.“ Im Gegentheil geht im Tritoletos alles übermenschlich und als Wille einer Göttin her, die Anfang und Ende bestimmt.

Welcher zeigt (die gr. Tr. I. 310), daß jene Stelle des Plinius nicht eben nöthige, den Tritoletos bestimmt für die erste Aufführung des Sophokles oder eine der ersten zu halten, Bernhardy pflichtet bei (a. D. 786). Setzt er das Drama in die reife Zeit des Dichters, so widerspricht denn ein Produkt der ausgebildeten Kunst des Sophokles dem so oft wiederholten Urtheil Bernhardy's, daß in die Welt der sophokleischen Tragödie (S. 702 unten) „die Gottheit nur soweit rage, als sie dem menschlichen Willen ein Ziel setze und aus weiter, oft ungeahnter Ferne die Entschlüsse bedinge;“ daß Sophokles (S. 784) „die Kreise der Gegenwart an Stelle der dämonischen und schicksalvollen Vergangenheit gesetzt“ und für die „Herstellung des Gleichgewichts der sittlichen Mächte“ bei ihm die Gottheit im fernen Hintergrund wirke (S. 792).“ Nicht so im Tritoletos. Hier offenbart sich die Gottheit unmittelbar, hier ist die wunderbare Vergangenheit in Scene gesetzt und die zielsetzende Macht hält sich hier so wenig im fernen Hintergrund, daß ihr Wirken, Erscheinen, Stiften sowohl die Gestalt und den Vordergrund als den Sinn der Handlung ausfüllt.

In allen diesen wiederlehrenden Erklärungen denkt sich Bernhardy die vermeintliche Erfindung der selbständigen Einzeltragödie in ursächlichem Zusammenhang mit diesem behaupteten „Zurückweichen der Gesichtspunkte der Religion,“ Losmachen „von den Zugaben der göttlichen Figuren“ (S. 576), „Bestimmen der Wahl und Bearbeitung der Mythen nach psychologischen Motiven“ (S. 682 f.), und Beschränken der Tragödie auf „das innerliche Leben des Menschen mit seinen unendlichen Reichtümern, Irrungen und Kollisionen als ihr eigentliches Objekt“ (701 f.). „So, sagt er (S. 790) gewann Sophokles ein neues Prinzip, indem er von der Ueberfinnlichkeit und dämonischen Pracht in die engeren Kreise der menschlich bewegten Welt zurückwich. Demnach entsagt er der geradlinigen Richtung und Regelmäßigkeit des Entwurfs, worin Aeschylus eine Reihe von Scenen nach ähnlichem Schema verarbeitet (?): nothwendig verließ er daher die Komposition der Tetralogie und drängte den bündig gehaltenen Mythus sparsam im einzelnen Drama zusammen. Hierdurch stiftete er die Methode der verschlochtenen Tragödie.“ — Und als der letzteren wesentlich lehrt dann ebenso immer wieder „das Zusam-

menstoßen gehaltvoller Charaktere in Kollisionen und Gegensätzen, deren Widerspruch nicht eher sich auflöst, als bis die einzelnen thätigen Personen ihren Willen aneinander brechen" (S. 791 u. d.).

Wegen dieses vorgeblichen Zusammenhanges der Einzeltragödienform mit der Beschränkung des tragischen Prozesses auf Kollisionen menschlicher Charaktere, die sich gegeneinander erschöpfen, ist es der Mühe wert, zu belegen, daß die letztere Anlage keineswegs die schlechthin herrschende und typische des Sopholles ist. Zuvi Theil haben wir dieses eben erst gesehen. Bei „Nausikaa“ und „Phäaken“ kann, wie gezeigt, von tragischen Kollisionen der Charaktere, von Willensbrüchen an einander und „harten Schlägen“ zur „Herstellung des Gleichgewichts der sittlichen Mächte“ gar nicht die Rede sein. Im Tritoilemos kann sich, wie schon bemerkt, ein tragisches Pathos aus einem „Kampfe streitender Interessen der einander entgegenwirkenden und gleichsam verschränkten Charaktere“ darum nicht entwickeln, weil hier nicht Mensch gegen Mensch die Handlung machen, sondern eine Göttin sie macht, die den erkorenen Menschen mit ihren schöpferischen Gaben und Wundermitteln ausrüstet und führt, und die zum Objekt ihrer Handlung die Völker des Erdkreises hat, so daß ein widerstreitender Menschencharakter nur verschwindendes Moment sein, kein gegenberechtigtes Interesse, keine in's Gewicht fallende und auszugleichende Macht darstellen kann. Aber diese Stücke von Sophokles sind nicht die einzigen, mit welchen Bernhardy's Vorschrift in Widerspruch steht.

Von der Niobe zweifelt niemand, daß ihr tragisches Pathos in dem Mutterstolze lag, der furchtbar gebrochen wird. Diesem Charakter kann Bernhardy andere von entgegengesetzter Gesinnung in Gedanken gegenüberstellen. Sie können in ihrem Wollen vom Uebermuth der Enkelin des Zeus gestört und behindert werden, wie in Welcker's Abriss (I. S. 286) die Manto, können tadeln, warnen, prophezeien, mit leiden; tragisch kollidiren mit Niobe und ihrer Vernissenheit gegen Leto können sie nicht, sondern hier sind es die Götter, mit welchen die Heroine kollidirt. Der Streit ist eigentlich zwischen den beiden Göttinnen, sagt auch Welcker (a. O. S. 290). Die „Verichtigung des Zwiespalts“ erfolgt hier nicht in der Auflösung menschlicher Willensanstrengungen durcheinander, sondern von oben herab in überraschend hereinbrechender, niederwerfender Götterstrafe. Nicht „im fernen Hintergrunde“ halten sich hier Apoll und Artemis, ihre unfehlbaren Pfeile fallen in nächster Nähe, ihr unmittelbarer Eingriff macht die Peripetie.“

Ganz ähnlich verhält es sich mit dem tragischen Thamyris (siehe Welcker a. O. S. 419). Dieser Kitharsänger, so übernommen von der

Begeisterung für seine Kunst und seinen Ruhm, daß er mit den Göttinnen des Gesanges selbst den Wettkampf wagt und zum Preis ihre Hingabe in Liebe an seine Wahl, für den Fall des Unterliegens aber seine schmähliche Entstellung bedingt, er steht in seinem Pathos keinem Vertreter einer streitenden menschlichen Richtung, sondern den Mützen gegenüber, deren unüberwindlicher Gesang ihn an sich und seiner Kunst verzweifelnd, sein Saitenspiel zertrümmern und am Nachglanz ihrer Schönheit sein Gesicht erblinden läßt. Auch diese Fabel kann keine verflochtene Peripetie hergeben, auch ihre Auflösung erfolgt nicht durch menschliche Gegensätze, welche die Götter blos von ferne bedingen, sondern durch unmittelbares Einschreiten derselben; gleichviel, ob sie dabei leibhaftig auf der Bühne oder nur in der heftigen Schilderung und Veränderung des leidenden Helden als gegenwärtig wirkend angeschaut wurden<sup>46)</sup>.

Ebenso ist die Tragödie *Thamyris* anzuführen (s. Welcker 298 f.). Um diese Tochter des attischen Urtkönigs Erechtheus freit der Nordwindsgott und entführt sie über's Meer auf die Höhen des Erblandes, da wird sie Königin seiner Sturmrosse und Mutter von zwei geflügelten Wunderhelden und zwei Töchtern, deren eine unglücklich dem düstern Phineus vermaßt wird, die andere dem Gott des Meeres den Eumolpos gebiert, der als Krieger, Sänger, Priester nach Attika zurückkehrt. Wenn Bernhardy mit Welcker annimmt, daß in diesem Drama sich Sophokles nahe an das Vorbild von Aeschylus gehalten, den Boreas darin erst bittend werben lassen, dann sich seiner dämonischen Kraft erinnernd stürmisch die Jungfrau rauben, so ist hierin wiederum weder eine

<sup>46)</sup> Ich muß bei dieser Gelegenheit mich selbst berichtigen. Welcker (a. D. 423) gibt Gründen dafür, daß die Ausführung des Wettkampfs nicht wohl anders auf die Bühne kommen könnte als durch Erzählung (am natürlichesten des Thamyris selber im stürmischen Eindruck seiner Lebewaltigung). Ich habe mich (Leb. d. Soph. S. 47. Anmerk. 25) zur entgegengesetzten Annahme nur dadurch verleiten lassen, daß ein Citat aus Thamyris im Schol. zu Soph. Oed. Kol. 378 in zwei epischen Versen besteht, welche die göttliche Herkunft des räuberischen, listüberhünten Heros Autolykos angeben. Da Thamyris auch sonst als epischer Sänger bezeichnet wird, konnte ich mir dies Vorkommen einer vom Inhalt der Tragödie ganz unabhängigen heroischen Fabel in epischen Versen nur als eine zur Probe der Kunst vorgetragene Rhapsodie erklären, die somit Theil des Wettkampfs im epischen Gesang gewesen wäre. Allein in jenem Scholion sind diese zwei epischen, angeblich aus dem Thamyris genommenen Verse, als Beispiel für ein gebräuchliches Beinwort, neben einem iambischen Bruchstück aus den „Epigonen“ angeführt. Epigonen hieß freilich auch eine Tragödie des Sophokles, der sich der Iambus leicht zutheilen ließe. Viel wahrscheinlicher aber ist für das Citat hier, was Kirchhoff erinnert hat, daß darin die Titel zu den angeführten Versen, wie öfter, irrt vertauscht, also der Iambus aus der Tragödie Thamyris, die epischen Verse aber aus dem Epos Epigonen seien.

dramatische Verwicklung, ein Bruch menschlicher Gegensätze aneinander, noch eine ungeahnte Ferne der Götter zu sehen, vielmehr eine sehr einfache Kollision mit einem sehr nahe zugreifenden Gott. Und wenn Bernhardy, um eine mehr verflochtene Peripetie zu erreichen, die Handlung in die weiter folgenden Momente der Fabel verlegt, wird er dieselben überall seiner Behauptung, daß Sopholles „die Kreise der Gegenwart an Stelle der dämonischen und schicksalvollen Vergangenheit gesetzt,“ stark widerstrebend finden.

Solcher Dramen des Sopholles, aus deren bezeugtem Inhalt das Gegentheil dieser von Bernhardy behaupteten Maxime des Dichters hervortritt, ließen sich leicht noch mehr beibringen, ergäbe sich nicht schon hinlänglich aus den vorstehenden Beispielen, daß der Satz in dieser Allgemeinheit falsch ist. Es fällt damit auch die Begründung dahin, die mit ihm Bernhardy der Einführung des Einzeldrama's durch Sopholles geben will. Denn eine Form, an die sich Sopholles nicht gebunden hat, konnte für ihn auch keine Nöthigung zu einer andern Form bilden. Umgekehrt aber können die vorhin angeführten Beispiele deutlich machen, daß, wenn jener Satz auch historisch wahr wäre, die Folgerung als solche falsch ist, mit welcher Bernhardy von ihm das Einschränken des Mythus in's einzelne Drama herleiten will. Sehen wir hierzu noch einmal die Niobe und den Thamyrus an.

Borausschicken will ich die Erinnerung, daß ich die Existenz einzelner Dramen von in sich ganzer Handlung nicht geleugnet, sondern oben (S. 41 f.) bewiesen habe, daß es deren vor Sopholles gab, sie also nicht erst von ihm aufgebracht sein können. Hab' ich außerdem gezeigt, daß diese Dramen auf der attischen Bühne nicht für sich allein, sondern stets in einer Aufführung mit drei andern gegeben wurden, und daß die Dichter sie mit diesen durch Verwandtschaft und Gegenspiel der inneren Motive in ein poetisches Verhältniß zu setzen pflegten, so benimmt dies ihrer Selbständigkeit rücksichtlich der Fabel und des Abschlusses der Handlung durchaus Nichts. Hingegen Dramen, die miteinander zu einem Fabel-Ganzen verknüpft waren, mußten sich zueinander von Seiten der Handlung öffnen und neigen und konnten, für sich betrachtet, nicht rein abgeschlossen sein. Was also ist das sicherste Kennzeichen einer Einzeltragödie? Dass ihre Fabel auf keine Handlung zurück, auf keine Fortsetzung über sich hinausdeute, daß ihre Handlung beschlossen und tragisch erschöpft sei. Dies ist völlig der Fall bei den Tragödien Thamyris und Niobe. An die Niobefabel könnten sich von Seiten der Genealogie äußerlich angeknüpft andere Fabeln reihen, die aber nicht fähig wären, sich in Handlungsverkettung mit ihr zu ver-

binden. An der Erzählung von Thamyris ist nicht einmal die Möglichkeit solcher äußerlicher Anknüpfungen wahrzunehmen. Keines dieser beiden Dramen bedarf zu seinem Verständniß einer vorhergehenden, zu seiner Abrundung einer nachfolgenden Handlung. Mit einer einfach kühnen Ueberhebung beleidigt die Heroine, beleidigt der Sänger die Gottheit und die Ahndung folgt so rasch und so durchschlagend, daß die Größe des Glücks und des Muthes an der vollen Auflösung ermessen und die Erschöpfung des Charakters im Schicksal empfunden wird. Was sollte noch folgen, wenn über Thamyris der Schleier der Nacht und des Verstummens herabgesunken ist? oder wenn über der letzten Kindesleiche, die aus ihrem Arm niedergleitet, Niobe zu Stein wird? Sichtlich also sind dies Einzeltragödien. Und warum so sichtlich? Weil sie die entgegengesetzten Eigenarten von jenen haben, welche Bernhard für Nöthigungen zur Einzeldramenform ausgibt: keine verwickelte Handlung, keine Verschränkungen des Pathos durch Kollisionen und Wirren, hinter welchen die Gottheit im fernen Abstand mittelbar bedingend wirkt und erst im Bruch der Gegensätze aneinander erkannt wird, sondern eine einfach große Schuld in heroischem Pathos und eben so einfach plastische Widerlegung durch unmittelbar handelnde Götter. Wie könnte es denn anders sein?

Eine „verflochtene“ Handlung bedarf natürlich mehr Raum als eine einfache; entgegengestellte Charaktere, deren jeder seinen „vollen Gehalt im eigen begrenzten Kreis offenbart,“ fordern mehr Zeit für ihre Entwicklung als einzelne, die sich geradezu der letzten Instanz, den Göttern gegenüberstellen; der Fortschritt des Pathos „von einer handelnden Person zur andern, bis es alle ergriffen hat,“ und die „Herstellung der Harmonie“ aus „Wirren“ und „Widersprüchen“ brauchen unleugbar mehr Vermittlungen und Uebergänge als ein drastisches Niederschlagen offener Vermessenheit. Wird also, wie billig, abgesehen vom Geschick oder Ungeschick des Dichters, welches eine einfache Geschichte dehnen, eine verwickelte ökonomisch zusammenziehen kann, und rein das Erforderniß der Anlage als solcher erwogen, so kann die „verflochtene Peripetie,“ wenn sie an Stelle der einfachen tritt, nur zur Erweiterung der Umfangsgrenzen für den mehrtheiligen Plan und zur größeren Gliederung der Komposition für die Wandlungen des Prozesses nöthigen, die in ihrem Prinzip liegen. Dazwischen in ihr ganz im Gegentheil die Nöthigung zur Verkleinerung des Totalumfangs erkennen sollen, ist eine unlogische Zumuthung. Sehr wohl begreift sich, daß ein Dichter durch ein neues Prinzip der Anlage, wenn es ihm der Momente mehr, als

das frühere, zu bestreiten gibt, zur größeren Sparsamkeit und Dekonominie innerhalb des gegebenen Raums veranlaßt wird. Daß er aber den gegebenen Raum für die ganze Dichtung auf seinen dritten Theil darum habe verkleinern müssen, weil diese ganze Dichtung komplizierter geworden, ist widersinnig. Dies ist das Verfahren, welches Bernhardy dem Sophokles zuschreiben will. Bernhardy hält mit Suidas (a. D. S. 582) die Einzelbaramenform für eine Neuerung des Sophokles und hält mit Böckh diese Neuerung (S. 583) für mäßigen Umfangs, so daß daneben die Tetralogieenaufführung fortbestanden. Nach ihm selbst also stand dem Sophokles sowohl bei seiner Neuerung als nach derselben das herkömmliche größere Umfangsmäß für eine tragische Darstellung immer noch zu Gebote. Neuere Nöthigung ist hier gar keine und bleibt blos die innere aus dem Kunstprinzip des Sophokles, welches Bernhardy so beschreibt, daß nur die entgegengesetzte Nöthigung daraus abzuleiten wäre. zieht ein Drama den tragischen Widerspruch dadurch zusammen, daß es kollidirende Charaktere in eine Scene stellt, so muß auch das Pathos in den Kontroversen, Wendungen, Folgen verschieden für die Verschiedenen abgewickelt werden; was ein um so viel größeres Darstellungsmäß bedingt. Und wenn eine bedeutend verschlochene Handlung im Vorstellen selbst einen sichtlich stetigen Zusammenhang bis zum Ende verlangt, so schloß dieses die Nöthigung, sie in einem einzigen Drama zu vollenden, für den attischen Tragiker nicht ein, welcher drei oder vier Tragödien so hintereinander aufzuführen hatte, daß sie für die Auffassung äußerlich nicht mehr als bei uns die Akte einer Tragödie getrennt waren.

So viel ist nun wohl klar: Nicht in der innern, noch der historischen Natur der Sache hat Bernhardy's Behauptung Boden, die an der Tragik des Sophokles nur die pathetische Wechselverwicklung wahrnehmen und gerade mit dieser die Beschränkung der Handlung auf ein Drama notwendig verknüpft sehen will. Im Gegentheil haben die Einzeltragödien des Sophokles, die ich aufwies, nicht die verschlochene Peripetie, sondern die einfache; und um die verschlochene, um die pathetischen Widersprüche mit entscheidender Auflösung wirklich bei Sophokles aufzuzeigen, müßte Bernhardy notwendig in vielen Fällen über das einzelne Drama hinausgehen in die trilogische oder tetralogische Gruppe.

Hiermit werden wir auf Welcker's Entwürfe der Einzeltragödien des Sophokles, die, wie oben bemerkt und belegt, auch schon Cap. 16 an einigen Beispielen dargethan ist, anstatt selbstständiger Dramen oft nur Anfänge solcher oder Mitten ohne Schluß geben, zurückgeführt und auf die

## 20. Unrichtige Vorstellung unserer Gelehrten vom Verhältniß der Tragik des Sophokles zum Epos.

Athenäos sagt (7, 277e): „Sophokles liebte den epischen Kyklos, so daß er nicht nur einzelne Ausdrücke aus dessen Gedichten ebenfalls brauchte, sondern ganze Dramen nach seiner Fabeldichtung ausgeführt hat (*καταχολούθων τῇ ἐν τούτῳ μυθοποιίᾳ*).“

Dies ist so wahr, daß wir unter den uns genannten Dramen von Sophokles über 30 zählen können, deren Stoffe Fabeln derjenigen Epen sind, die wir theils durch Aufführungen als kyklische kennen, theils in einem Bruchstück aus der Chrestomathie des Proklos mit kurzen Angaben ihres Inhalts zur Uebersicht des epischen Kyklos als eines nach der Fabel fortlaufenden Epen-Komplexes verbunden sehen. Dabei sind wir weder über die vollständige Kykloskette, noch über die einzelnen Bestandtheile jedes kyklischen Gedichtes genau genug unterrichtet, um die Vermuthung ausschließen zu können, daß vielleicht noch außerdem über 10 andere der uns genannten sophokleischen Dramen an Erzählungen aus diesem Epenkranze ihre Quelle gehabt.

In der Uebersicht nach Proklos sind auch Ilias und Odyssee, jede an ihrer Stelle in der Fabelnzeitfolge, als Bestandtheile des Kyklos erwähnt; wie überhaupt die alte Tradition mehrfach den Namen Homers mit dem Kyklos verknüpfte<sup>47)</sup>.

<sup>47)</sup> S. Herod. 2, 117 (Platon Euthyphr. p. 12). 4, 32. Platon Polit. p. 600 (Kallimach. Epigr. 6). Kallinos bei Pausan. 9, 9, 3. Pindaros bei Aelian B. H. 9, 15. Prok. Leb. Hom. p. 11. Suid. Hom. p. 1096. Philopon. zu Arist. Anal. Post. 1, 9. Zu den Zeugnissen dieser alten Tradition rechne ich auch Aristoteles Analyt. Post. I, 12, 10 und Sophist. Elench. 10, 5, wo „Kyklos“ als eine gewöhnliche Bezeichnung der homerischen Poesie angezogen wird. Denn daß Kyklos, welches die Griechen in der manichfältigsten Anwendung für einen äußerlichen Zusammenhang brauchen, hier oder irgendwo metaphorisch für „inneren Zusammenhang“, „organische Einheit“ siehe, dafür sind uns Weller (der epische Kyklos. S. 42) und Bernhardy (a. D. S. 143) den Beweis noch schuldig. Der Versuch Weller's den letzteren Terminus andernärts bei Aristoteles aufzuweisen, könnte nicht einmal anwendbar sein auf jene beiden Stellen, weil sich der Philosoph da deutlich und notwendig nicht auf seinen, sondern auf den gemeinen Sprachgebrauch bezieht. Aber dieser Versuch ist auch an sich misslungen. Denn De anim. 3, 10 E. ist „Kreis“ nicht metaphorisch gebraucht, sondern buchstäblich in dem Satze, daß da, wo Bewegendes und Bewegtes eins sei, ein in der Bewegung Beharrendes, von wo sie ausgeht, vorausgesetzt sei, wie im Kreise.“ Ebenso Phys. auscult. 4, 14: „Die Zeit ist ein Kreis, heise, sie wiederholt und mißt sich gleichartig in ihrer eignen Bewegung.“ Mechan. 1 ist vom

Deshalb bezeichnet Welscher (die gr. Tr. I. S. 86) mit Grund jene Bemerkung des Athenäos als die umfassende, welche mit einschließe, was das handschriftliche Leben des Sopholles angibt, daß er die Odyssee in einer Mehrzahl Dramen wiedergegeben. Auf die Nennung der Odyssee beschränke sich der Biograph, weil sich die Erwähnung blos gelegentlich an die allgemeinere vom homerischen Charakter der Sprache und Kunst des Sopholles anschließe.

Bernhardy, so vielfach seine Auffassung des Kyklos aus Welschers Darstellung fließt, will doch Ilias und Odyssee vom Kyklos trennen (a. D. S. 143. 150) und bezeichnet die Bemerkung des Biographen als eine Andeutung „in etwas gesuchter Rede, daß sich Sopholles an die epischen Themen und Charaktere genau gehalten, in den Stoffen sei er vorzugsweise den Dichtern des Kyklos gefolgt“ (a. D. S. 795 f.).

Nach den Spuren und Beweisen, die ich oben dafür zusammengestellt, daß Sopholles die Hauptfabel sowohl der Ilias als der Odyssee in dramatische Kompositionen aufgenommen, sind wir nicht geneigt, bei unserm Tragiker die „von den Alten schon angemerkte Nachahmung Homers“ auf die „Zeichnung der Charaktere und natürliche Wahrheit des Ausdrucks“ allein zu beziehen und die Stoffe auszuschließen.

Bei einem Grammatiker, wie der Biograph, der sich als abhängigen Sammler darstellt, können wir freilich der einzelnen Bemerkung nicht unmittelbar ansehen, wie viel oder wie wenig Gewicht und Umfang sie wirklich habe. Alles kommt darauf an, ob unser sonstiger Vorrath zerstreuter Ueberlieferung Einiges darbiete, was sich damit in haltbare Verknüpfung bringen läßt. Wir sind bei Angaben solcher Zungen, z. B. des Suidas von der Tetralogie-Abstellung des Sopholles, weder berechtigt, sie für den Ausdruck von der „Spize der Sache“ und „wichtigste Worte“ zu erklären, wenn wir doch, wie Bernhardy (a. D. S. 582 f.), in allen Deutungen derselben Schwierigkeiten sehen und endlich bei der eingeschränktesten stille stehend, hinzusehen müssen: „Auch auf dieser Frage ruht also fortwährend ein Dunkel, welches beim Mangel an reicherer Notizen nicht so leicht zu beseitigen ist“; noch dürfen wir dann über den Belang solcher Angaben absprechen, wenn wir keine objektiven Widersprüche und nur unsern Mangel an Bestätigungs-Notizen entgegenzusehen haben.

---

mathematischen Kreise, an den übrigen Stellen vom logischen circulus die Rede. Niemals paßt die Bezeichnung „organischer Einheit oder künstmäßiger Rundung,“ welche von Welscher an jenen beiden Stellen vorausgesetzt wird, wo die alten Erklärer Themistios und Philoponus ganz richtig den epischen Kyklos, der gemeinhin homerisch hieß, verstehen.

Der Ausdruck des Biographen, daß Sophokles „in den Fabeln den Fußstapfen Homers nachgegangen, und daß er die Odysssee in vielen Dramen wiedergegeben“, kann übertrieben, er kann ganz richtig sein. Entscheidet darüber unser lückenhafes Wissen nicht, so zeigt es, kritisch gehandhabt, wenigstens, daß er nicht leer sei. Die oben an's Licht gezogene Existenz einer tragischen Ilias und einer tragischen Odysssee von Sophokles macht schon eine Grundlage für eine solche Tradition vom Wandelu des Tragikers in den Fabelgleisen Homers und erklärt sie besser, als wenn man mit Welcker nur ein Drama aus der Ilias (die Phryger) und nur zwei aus der Odyssse (Nausikaa und Phäaken) beibringt. Denn das dritte von Welcker vermutete, die Syndeipnen als Freier in Ithaka, hat sich nicht geltend machen können. Viele Dramen aus der Odysssee sind freilich von mir auch noch nicht aufgezeigt, sondern, da ich eine Nausikaa ohne Phäaken nicht annehmen kann, mit den Niptra gleichfalls nur zwei. Und läßt man auch den Akanthoplex für ein drittes rechnen, weil doch die Fragmente jedenfalls bezeugen, daß darin die Endschicksale des Odyssseus mit bestimmter Ankündigung an die Prophezeiung derselben in der Odysssee ausgeführt waren, so sind drei Dramen noch nicht viele bei einem Dichter, der über hundert geliefert hat. Indessen wäre es ja möglich, daß Sophokles noch eine zweite Odyssseus-Komposition verfaßt.

Den Inhalt der Tragödie Eurhalos erzählt Parthenios (Erot. Kap. 3) so, daß darin Odyssens in seiner zweiten Entfernung von der Heimath treuloser den Seinigen entfremdet, nach der Rückkehr schlummer mit ihnen zerfallen und gegen einen Sohn aus der Fremde, der, gleichfalls von ihm ungekannt, ihn aufzusuchen kommt, unglücklicher entrüstet erscheint, als im Akanthoplex. Diesen Sohn Eurhalos von der Tochter des Königs in Epeiros, welche Odyssseus, als er gastlich bei ihm weilte, versüßt hatte, ließ Sophokles (sagt Parthenios) mit Erkennungszeichen von der Mutter versehen auf Ithaka ankommen, als Odyssseus zufällig nicht zu Hause war. Penelope, die den Jüngling erkennt und auf seine Mutter schon eifersüchtig ist, weiß dem nach Hause kommenden Odyssseus glaublich zu machen, daß ihm der Jüngling nach dem Leben stelle; worauf er ohne Bedenken den Sohn eigenhändig, oder, wie Eustathios (Od. 1796, 52) aus Sophokles anführt, durch Telemachos tödtet. Diese Tragödie zeigt uns also noch herber als jene des Odyssseus-Todes die Wendung von seinen heimathfernen Glückabenteuern und seinem kühnschlägen Charakter in's Verderbliche. Sie läßt sich als eine selbständige Einzeltragödie denken; es hat jedoch selbst der kurze Inhalt bei Parthenios Züge, welche der Einreihung dieser Handlung in die Dramengruppe einer

ganzen Odyssée entgegenkommen. Denn das ihr Voraussiegende, die Reise des Odyssäus nach Epeiros, motivirt er, wie die verkettete Fabel thut, durch Drakel-Aufführung und an den Ausgang knüpft er unmittelbar das Ende der ganzen Fabel, indem er von Odyssäus sagt: „So ward er seines eigenen Kindes Mörder und bald nach dieser Unthat entbige er, von seinem eigenen Blute getroffen mit dem Stachel des Meeresbrochens.“ War für die Handlung des Eurhalos ebenfalls angenommen, daß Odyssäus von Epeiros mit der Drakelwarnung vor Nachstellung vom Sohne zurückgekommen, so konnte die Deutung dieser Warnung, als ziele sie auf einen Nachsteller, der sich als Sohn fälschlich einführe, die Intrigue der Penelope begünstigen, die gewissenlose Härte, die Parthenios am Odyssäus dieser Fabel hervorhebt, jäher, und die Verwicklung des Telemach in die Unthat folgenschwerer machen. Denn indem nach der Ermordung des Eurhalos seine mitgebrachten Beglaubigungszeichen dem Odyssäus zu spät Auffallung gaben, daß er von Penelope aus Rache bößlich getäuscht, und daß die Drakelwarnung vor dem Sohne noch nicht erledigt sei, mußte dies für ihn Ursache sowohl bitterer Entzweiung mit Penelope als finstern Misstrauens gegen Telemach werden. Durch diese Form der Eurhalostragödie wurde dann auch der Anfang der Tragödie Alanthoplex, jene bewachte Fernhaltung des Telemach und argwöhnische Einsamkeit des alten Odyssäus noch stärker motivirt und düsterer gefärbt, darum der Wahnsinn und Grimm, in dem der Alte sich dem Telegonos entgegenwirft, um so natürlicher; und um so mehr war nach allem diesem der Tod des Odyssäus durch den Sohn Telegonos, wenn er den Tod des Eurhalos durch den Vater Odyssäus zum voranstehenden Gegengewicht hatte, Vergeltung und tragische Versöhnung. Weil man so einsehen kann, daß die Dramen Eurhalos und Alanthoplex, verbunden, einander in der Wirkung steigern, ist es denkbar, daß sie ursprünglich für eine Tetralogie als Folgedramen von Nausikaa und Niptra gedichtet worden. Nur haben wir oben einige gegebene Spuren dafür gehabt, uns die Absonderung des Odyssäus von den Seinigen im Alanthoplex minder herb motivirt und minder feindlich zu denken<sup>48)</sup>. Sodann zeigt die erste Komposition, wie sie sich aus Bruchstücken und Zeugnissen uns entworfen hat, mit Ausnahme der Schlusserwicklung, deren tragische Form wohl

<sup>48)</sup> Der Buttmann'sche Scholast motivirt die Bewachung des Telemach nur durch die Vorsicht, die das Drakel zu gebieten schien, und drückt sich dabei aus, Odyssäus habe das Zusammensein mit dem Sohne verbeten (*οὐτεῖναι αὐτῷ παρητέτο*). Diltys läßt den von Telegonos verwundeten Odyssäus seine Freude über Telemachs Unschuld mit voller Vaterliebe betheuern. Und diesem Zusammenhang fanden wir Fragmente von Pacuvius und von Sophokles wohlverknüpfbar (oben S. 139).

der Kunst des Sopholles angehört, eine geringere Entfernung vom Epos und mindere Verschärfung seiner Motive als bei der Einreihung des Eurhalos in die Fabel. Dieser war, so viel wir wissen, im Epos nicht gegeben und wird nach Parthenios und Eustathios und nach seiner entschieden dramatischen Anlage am wahrscheinlichsten für freie Erfindung des Tragikers genommen; weshalb ihn auch Welcker „Sprosse“ nennt, zur Bezeichnung, daß ihn die weiterdichtende Kunst als neuen Zweig am epischen Mythenbaum hervorgetrieben. Von dieser Seite wird die Annahme genähert, Sopholles könnte nach Vollendung der Odyssee in jener vom Epos nicht weiter abgehenden Haltung als die Natur seiner Dichtart forderte, die auf diesem Weg erzeugte Vorstellung tragischer Selbstverstrickung bei späterem Wiederangriff der Fabel tiefer angelegt und mit Eindichtung des Eurhalos den ganzen Charakter des Odysseus in dieser zweiten Zeichnung mehr nach der verfänglichen, bösen Seite ausgebildet haben; ähnlich, wie wir in seinen erhaltenen Dramen den Charakter des Odysseus in entgegengesetzte Abwandlungen ausgestaltet finden, im „Aias“ in eine sittlich feine Klugheit, die sich mit Mäßigung und Gerechtigkeit zusammensetzt, im späten „Philoktet“ in eine selbstsichere Klugheit, die sich mit niederträchtiger List und Feigheit eint. Diese Vermuthung einer zweiten Komposition herberen Charakters mit Einschluß des Eurhalos würde zur Forterhaltung der milderen Züge in Bruchstücken und Nacherzählungen aus der ersten, erklärend passen. Sie würde ferner den Anstoß heben, der an der Identität von „Nausikaa“ mit „Phäaken“ aus dem Grunde genommen werden könnte, daß für „Nausikaa“ schon der Nebentitel „Die Wäscherinnen“ gegeben ist und drei Titel für ein Stück zu viel wären. Da sich eine Verschiedenheit des Stoffes und der äußeren Handlung zwischen „Nausikaa“ und „Phäaken“ nicht wohl annehmen läßt, würde nur eine verschiedene Bearbeitung den Titel als wirklich unterscheidend festhalten lassen. Und endlich erschien bei zwei aus der Odyssee geholten und sie tragisch abschließenden Dramengruppen das Wort des Biographen gerechtfertigter, daß Sopholles in vielen Dramen dies Epos wiedergegeben.

Dieses dahingestellt, dient jedenfalls die Betrachtung von „Akanthoplex“ und von „Eurhalos“ zum Beweise, wie gut Sopholles beim Aufnehmen und beim Weiterdichten epischer Stoffe und Charaktere sich der verschiedenen Erfordernisse seiner Kunst von der epischen bewußt und ihnen gerecht war.

Welcker sagt (a. D. S. 91), jene Zeugnisse (bei Athenäos und dem Biographen) führen darauf, daß Sopholles im Ganzen sich ohne Zweifel näher als Aeschylus an die epischen Muster gehalten.

„Die Trilogie des Aeschylos brachte eine weitere Umfassung, eine freiere Verknüpfung und Behandlung der epischen Bestandtheile mit sich; während Sopholles in dem beschränkteren Umfange seiner nach innen mehr entwickelten Tragödien sich von seinen Vorbildern zu entfernen weniger veranlaßt war.

Es kann nicht einleuchten, daß eine nach innen entwickelte Tragödie bei beschränktem Umfange dem epischen Vorbilde näher bleiben könne. Es liegt vielmehr in der Natur beider Gattungen, daß besondere Theile, die dem Epos gemäß sind, sich zur Entwicklung nach innen und Einschränkung in eine Tragödie oft nicht eignen, ganze epische Handlungen nur dann treu aufgenommen und entwickelt werden können, wenn die Tragödie nicht eingeschränkt ist.

Das Epos bewegt sich in vollkommener Weltanschauung; es ist ihm daher wesentlich seinen Stoff als bereits abgeschlossen, vergangene Geschichte zu fassen, seine Charaktere und Dinge als vollkommen gegeben in substantieller Eigenschaft (daher die stehenden Prädikate und stehenden Schilderungszüge) darzustellen, und die so auseinandergesetzten Sphären und Gestalten, Sittlichkeit und Natur, Götter und Menschen von allen Seiten fortwährend einander zuzubilden, fortwährend in der Mitte vollkommener Vorstellung zu vereinigen.

Das Epos hat daher immer Zeit; seine vergangene Geschichte läuft ihm nicht davon, wie es auch beim Einzelnen sich aufhalte; sein Interesse ist in jedem Moment ein ganzes, die ausgeführte Vorstellung einer Wagen-Anschirrung, Schiffsrüstung, Mahlbereitung ihm eben so wichtig als die, unter solchen wirklichen Momenten bewegten, Menschen- und Götter-Gesinnungen und Absichten, die Ausgestaltung eines Gleichnisses oder einer gelegentlichen Beispielserzählung eben so behaglich als die des Verglichenen oder des laufenden Handlungsmoments.

Die Tragödie bewegt sich im Gegentheil im Widerspruch des Wirklichen mit sich selbst, daher sie ihren Stoff als werdenende, als Gegenwart vorstellen, ihre Charaktere und Dinge als arbeitende und sich verwandelnde, die Gründe, Natur, Sittlichkeit, Götter als unter sich einander aufhebende darstellen und in der Auflösung der Existenz die Wesen-Einheit offenbaren muß. Zeitmaß und Interesse der Tragödie sind daher nothwendig procedirend, keines ihrer Darstellungsglieder gilt an sich, jedes nur so, wie es zum Moment herabgesetzt wird, der Werth liegt hier nicht in der allseitigen Betrachtung, sondern in der folgerichtigen Erschöpfung.

Deswegen können viele Momente, als völlig anschaulich, schön sein im Epos, aber unbrauchbar für die Tragödie, wenn sie weder einen entwickelbaren Widerspruch erschöpfen, noch Glieder eines solchen sind.

Als vollkommene Weltanschauung muß das Epos alle seine Vorstellungen mit einander verknüpfen, daher neben vielen kleineren und kleinsten Rundungen, auch durchgängige Motive und einen großen Zusammenhang haben. Ließe es aber diesen Pragmatismus des fortschreitenden Zusammenhangs vorwalten, so verlören seine Einzelgestalten den substantiellen Charakter, seine Theilvorstellungen ihr Totalinteresse, seine Momente die Gleichmäßigkeit des Behagens und seine Betrachtung die Allseitigkeit. So käme das Epos um sich selbst und würde einseitig auf's Ziel treibende Erzählung statt vollkommener Weltanschauung. Darum ist das Aufhalten der verknüpfenden Zwecke durch Zwischenmotive, die sich verselbstständigen, das Nachholen und Vervielfältigen der Motive, das den Fortschritt immer wieder in die Rundung biegt, das Hervorziehen neuer Einschläge aus den Knoten, welches keinen Abschluß als den letzten erscheinen läßt, dem Epos durchaus wesentlich.

Hieraus folgt klar, daß die Tragödie Theilvorstellungen aus dem Epos nur bedingt wählen, größere Zusammenhänge aber, je näher sie dem Epos bleibt, um so weniger in beschränktem Umfang halten kann. Wählt sie Episoden, die ihrem Gesetz entsprechen, so wird ihre Entwicklung derselben insofern als das Epos auf das Behagen gesättigter Ansicht, sie aber auf sympathetische Erschütterung und Erhebung arbeitet, sich von der Darstellung des Epos entfernen. Wählt sie größere Zusammenhänge, so werden sie, je treuer dem Epos, um so gewisser motivreich sein und stufenweise Abwicklung fordern.

Wenn Welcker (S. 87) bemerkt, „was von des Sophokles Verfolgung der Mythen Homers überhaupt gesagt sei, könne ausgedehnt werden auf alles, was im Homer auf die im weiteren troischen Epenkreis ausgeführten Geschichten Bezugliches zerstreut, und zum Theil nur anspielend, vor kommt, dann auch auf den Meleagros, Jobates, Thamyris, deren Stoff in der Ilias ausgedrückt ist,“ so sieht jeder, daß bei der Aufnahme solcher in summarischen Zügen oder kurzem Hinblick erwähnter Fabeln, die der Tragiker ganz aus eignen Mitteln zu entwickeln hat, von einer irgend belangreichen Nähe zum epischen Vorbild nicht gesprochen werden kann. Wenn aber Welcker außerdem (S. 91) einen Theil der Stücke des Sophokles als Umgestaltung des Kyklisch-Epischen in's Tragische, „als Nachahmung aller vorzüglichsten Erfindungen, Charaktere, Intentionen der größten Dichter aus einer hochblühenden Zeit des herrschenden Epos“ betrachtet wissen will, so ist es weber selbstverständlich, daß wir die nähere Anschließung des Tragikers an solche Vorbilder „in dem beschränkteren Umfang seiner nach innen mehr entwickelten Tragö-

die" begründet sehn sollen, noch wird uns dies der Ueberblick der Beispiele bestätigen.

Unklar und unvermittelt ist auch bei Bernhardy die Verknüpfung des vorausgesetzten beschränkten Umfangs der Tragödie des Sophokles mit seinem Anschluß an's Epos.

Nach Bernhardy (S. 682 f.) „bestimmte die feinere Kunst des Sophokles die Wahl und Bearbeitung der Mythen nach psychologischen Motiven. Seine Gemälde des praktischen Lebens forderten einen gedrängten Raum; die Handelnden mußten rascher zusammenspielen und gesellschaftlich auf einen Schwerpunkt hin sich bewegen; statt der epischen Anlage trat ein dramaturgischer Plan, ein ineinander aus zahlreichen Thatkräften und geistigen Triebfedern ein. In den Umrissen blieb er daher dem Epos getreu; seine Stärke bewies er an den Gipfeln der heroischen Mythologie, namentlich des Thebanischen und Argivischen Kreises, mit dem er manchen nachbarlichen und sogar untergeordneten dämonischen Stoff verband, wiewohl sonst eine Vorliebe für glänzende, durch höheres Pathos gefärbte Theile der troischen Fabel merklich ist.“

Es kann nicht unmittelbar deutlich sein, wie die Forderung des „gedrängten Raums“ und des „dramaturgischen Plans, der ein zahlreiches Ineinander von Thatkräften an die Stelle der epischen Anlage setzte,“ Ursache geworden, daß Sophokles „in den Umrissen dem Epos getreu blieb.“ Es kann eben so wenig die Auswahl, wie sie Sophokles getroffen, durch die angeschlossene Beschreibung vom Umfange seiner Aufnahme aus dem Epos deutlich werden. Nach dem ersten Satze dieser Beschreibung fiel seine Wahl „namentlich“ auf die Gipfel zweier Epenkreise, nach dem Zusatz aber nicht minder auf nachbarliche und sogar untergeordnete dämonische Stoffe“ (was bei einem Dichter, der „die Kreise der Gegenwart an Stelle der dämonischen Vergangenheit gesetzt,“ „von der dämonischen Pracht in die engern menschlichen Kreise zurückgewichen,“ sich auch nicht von selbst versteht), und nach dem zweiten Zusatz zeigt er „Vorliebe“ für gewisse Theile des troischen Epenkreises; wodurch das „namentlich“ bei den Gipfeln der zwei erstgenannten Kreise die auszeichnende Bedeutung verliert.

Nach S. 711 f. „beschäftigt den Sophokles die Fragen und Verwicklungen in menschlichen Kreisen, die sich um den Mittelpunkt des Göttlichen bewegen: deshalb zieht ihn eine nur kleine Zahl erlesener Probleme an,“ und nach S. 799 „zog er die bedeutendsten Stoffe seiner Tragödien aus dem epischen Kyklos, den Argivischen Geschichten, der Argonautensabel, dem Attischen, seiner patriotischen Nei-

gung entsprechend benutzten Mythenkreise, und beweist überhaupt der mythologische Faden, welcher durch größere Reihen läuft und fast alle hervorsteckenden Gruppen des Ganzen verknüpft, daß Sophokles während seines langen Lebens auch auf dieses Gebiet ausdauernden Kunftsleiß und Sachkenntniß gewandt hatte."

Behandelte Sophokles diese Menge epischer Stoffe alle nach der Form „einer nur kleinen Anzahl erlesener Probleme,“ dann wäre die „Verarbeitung von Scenenreihen nach ähnlichem Schema,“ die Bernhardy (S. 790 u.) an Aeschylus wahrnehmen wollte, richtiger dem Sophokles beizulegen. Und „drängte er den bündiggehaltenen Mythus mit Weisheit sparsam im einzelnen Drama zusammen,“ was sollte dann „der durch größere Reihen laufende und fast alle hervorsteckenden Gruppen verknüpfende mythologische Faden?“

Diesen einander verdunkelnden Thesen liegt keine durchdachte Auffassung des Verhältnisses der Tragödie zum Epos zu Grund. Bernhardy führt (S. 687) die Worte Schillers an, welche jenen Unterschied von Epos und Tragödie, den ich vorhin ausgeführt, in der treffendsten Kürze aussprechen. Schiller giebt an, warum der Tragiker für den Anfang seiner Handlung Ursachen nehmen könne, die er nicht weiter zurückzubegründen und in sich auszubilden brauche, wie der Epiker, der alles was er verknüpft, wieder in sich auszuführen liebt. „Der Tragiker, sagt er, steht unter der Kategorie der Kausalität, der Epiker unter der Substanzialität; dort kann und darf etwas als Ursache von was anderem da sein; hier muß alles sich selbst um seiner selbst willen geltend machen.“ Bernhardy versteht dies so wenig, daß er bemerkt: „Das ist nur auf dem Standpunkte des Euripides zu behaupten.“

Bernhardy's wiederholentliche Beschreibung des inneren Charakters der Sopholleischen Tragödie hat die Begriffe streng tragischer Anlage aus der Wirkung unsrer philosophischen Aesthetiker, namentlich Solgers überkommen. Dieselben hat sich aber Bernhardy, zumeist nach Eindrücken seiner Auffassung der Antigone, unhaltbar verengt; weshalb er Solgers gründliche Säze (S. 706) für „verklungenen mystischen Nachhall der romantischen Aesthetik“ hält, und die daher überkommene Definition durch Verwechslung des Begriffs „tragischer Harmonie“ mit dem einer „Einigung menschlicher Interessen“ (als welche einsehen zu machen, das Ziel der Tragödie und die tragische Beruhigung wäre: S. 702. vgl. 687. 792) um ihre philosophische Wahrheit und ihre Anwendbarkeit auf Sophokles gebracht.

Diese verengte Definition setzt eine „kleine Zahl erlebener Probleme“ voraus, die Aufführung aber der epischen Stoffe des Sophokles, die Welscher Ordnung der Tragödien nach dem epischen Kyklos zur Grundlage hat, sieht sich auf eine große Mannigfaltigkeit und auf einen „verknüpfenden mythologischen Faden“ getrieben. Wie wenig, längs diesem Faden geführt, die enge Definition sich bestätige, zeigt die

## 21. Nachweisung an den einzelnen Tragödien aus dem troischen Kyklos.

1) Die erste Tragödie des Sophokles aus dem Kyklos ist bei Welscher (I. S. 100. vgl. II. S. 462) *Alexandros*, ihr Inhalt der Wiedereintritt des Königsohnes Paris in sein Elternhaus bei Gelegenheit der Wettkämpfe, die seinem, des Todtgeglaubten, Gedächtniß gefeiert werden. Denn der Vorbedeutung wegen, daß durch ihn Verderben über das ganze Vaterland kommen werde, ist er gleich nach seiner Geburt ausgesetzt worden, aber wunderbar gerettet, zum tapfern Hirten erwachsen. Als solcher weiß er sich unter die Wettkämpfer zu mischen und besiegt alle seine Brüder. Der Hirte wird für diese Ueberhebung zur Rechenschaft gezogen und auf's äußerste bedroht, schließlich aber als Sohn des Hauses erkannt und wieder aufgenommen, obgleich sowohl der gefährliche Anspruch auf Helena, den ihm sein Urtheil über die Götterinnen verdient hat, nicht verschwiegen geblieben, als auch der Untergang, welchen er damit den Seinigen allen bereiten wird, abermals auf das bestimmtste prohezeit worden ist. Dies nimmt Welscher ausdrücklich an und daran folgt, daß diese Tragödie nicht selbstständig, sondern Anfang einer tragischen Vorstellung war. Ihr Sinn ist, daß ein Verhängniß, welches abzuschneiden der Versuch gemacht worden, nur eingeleitet wird. Ihr ganzer Inhalt ist Verblendung, erst über den mit Unrecht bedrohten Hirten, dann über die Ehrenprobe, in die sich nach seiner Erkennung die vermeintliche Frechheit zu verwandeln und über die Göttergunst, die an seiner Erhaltung und Auszeichnung zu erhellen scheint. Ihr Ende ist eine kurzichtige Versöhnung, Freude, Hoffnung, die eine nachmalige, langsam reifende, furchtbare Drangsal und Zerstörung stiftet. Diese und mit ihr die ganze tragische Auflösung liegt jenseits. Diesseits behält Selbstbehörung und leichtsinnige Zuversicht den Sieg über die Vorausfrage des Wahren, die machtlos bleibt. Erst mit der wirklichen Bestätigung dieser, und Widerlegung jener, kann die so angelegte Handlung ihre dramatische Vollendung haben. So finden wir's bei Euripides, zu dessen „*Alexandros*“ die „*Troerinnen*,“ die den Untergang Troia's vor

Augen stellen, als drittes Drama derselben Vorstellung, das Ende machten (S. oben S. 50 f.). Ist nun auch von Sophokles weder ein Parallel-drama zu diesen Troerinnen bekannt, noch gerade ein solches wahrscheinlich, weil wir „Ilions Eroberung“ besonders als ganze Tetralogie von ihm ausgeführt sehen (s. oben S. 93 ff.),<sup>1</sup> so bent gleichwohl die troische Fabel noch Mittel zu einem andersgestalteten Erfüllungsdrama für den „Alexandros“ dar; worüber ich in der Einleitung zu Sophokles Philioktet sprechen werde. Gering freilich und unsicher sind die äußern Spuren von diesem Abschluße. Allein, daß er, wie das Meiste von Sophokles, uns verloren gegangen, kann die Nothwendigkeit nicht entkräften, für eine so unverkennbare Anfangshandlung die dramatische Ergänzung mit eben so viel Gewißheit vorauszusezen, als für dies erste Drama selbst die völlige innere Ausführung (unerachtet wir auch von dieser weiter nichts haben als fünf einzelne Worte, ein Versstück und zwei vereinzelte Verszeilen) vorausgesetzt wird. Wer dennoch mit Bernhardy auf der Einzeltragödie, als der nothwendigen Form für die verschlochtene Peripetie des Sophokles bestehen will, dem ist zu erwiedern, daß hier seine Beschreibung derselben keine Anwendung findet. Wo ist hier das „gediegene Pathos der Charaktere, die ihren vollen Gehalt gegeneinander offenbaren?“ Weder kann in dem Ärger der Prinzen über den kühnen Hirten und der gewandten Vertheidigung des Bedrohten eine so tiefe Charakterbedeutung gefunden werden, noch „entwickelt sich daraus der Verlauf der Handlung mit entscheidenden Motiven.“ Vielmehr ist dieser Streit nur Anlaß zu einer Erkenntnung, die ergiebt, daß der Streitpunkt von selbst wegfalle, da der Hirte ja Prinz ist; und nicht das Pathos der Streitenden bestimmt den Verlauf, sondern die mit der Erkenntnung eintretende neue Frage, ob der Sohn und Bruder ohne Gefahr in seine Rechte eingesetzt werden könne. Da hierüber die Mutter ihrem Gefühl folgt, und auch der Vater ihm nachgiebt, beruhigt sich das Pathos zur trüglichen Hoffnung und wahnvollen Freude bei Allen außer der Prophetin. Ihr Pathos allein ist wahr und groß und nimmt das künftige der Andern voraus. Aber dieses „ergreift hier nicht, wie Bernhardy von der sophokleischen Einzeltragödie versichert,“ die handelnden Personen nach einander, ihren ganzen Kreis durchlaufend.“ Es geht hier auf keine einzige über, es „bricht“ die „Gegensätze“ nicht, es verhallt unverstanden und unerledigt neben den leichtsinnigen Beschlüssen und glänzenden Erwartungen. Damit „gleicht sich“ die verwundene „Kollision“ anstatt „in der Erkenntniß einer höheren Wahrheit,“ in ihrer Verkenntniß und dem Frieden einer gemeinsamen Verhörung aus, und dieser stellt weder eine wahre „Einigung der Interessen“ zur „Beruhigung der Intelligenz,“

noch ein „letztes Ziel“ dar, sondern eine erste Verwicklung in Ansprüche und Wagnisse, welchen ein Krieg folgen wird, dem Familie und Reich erliegen müssen.

2) Das zweite Drama nach der Fabelfolge des Epos ist Odysseus im Wahnsinn (Welcker S. 100 f.). In der Zeit des Aufgebots gegen Troia will sich nämlich Odysseus von der Theilnahme am Feldzug losmachen (weil ihm für den Fall derselben, sagt Hygin 95, die späte, von Genossen entblöste Heimkunst geweissagt war). Er stellt sich daher verrückt. Aber der weise Palamedes, der ihn durchschaut, drängt ihn durch Wegnahme seines Kindes Telemach und Scheinanstalt, es zu tödten, aus der Verstellung heraus und verpflichtet ihn zur Mitfolge. — Wie wenig diese Tragödie der Definition Bernhardy's entspreche, bedarf keiner Ausführung. Hier ist noch gar kein Pathos, geschweige ein verschranktes, aus dessen brechenden Widersprüchen die höhere Einheit steige. Odysseus handelt schlaubedacht, Palamedes zweckvoll besonnen. Jenen kaum die Angst um seines Knaben Leben einen Augenblick in Pathos setzen, welches aber im nächsten seine Entschließung, sich zu fügen, aufhebt. Die Folge, daß er von den Seinigen, und vielleicht mit dem Wissen, auf welche lange, schwere Zeit, scheiden muß, ist keine Willensbrechung, sondern innerhalb dem gemeinsamen volksgenossenschaftlichen Leben eine Heldenaufgabe, für die er die Thatkraft in sich findet. Das Ganze also, die weitgetriebene Ausweichung eines Verschlagenen, den aber ein Ueberlegener hintreibt auf seinen unvermeidlichen Beruf, kann interessiren und spannen, tragisch erschüttern kann es nicht, weil es darin auf keiner Seite zu einem Neuersten kommt, weder Schuld, noch Strafe durchgesetzt wird. Welcker kann voraussetzen, daß dies Drama der Erzählung im lyklischen Epos sehr getreu geblieben, daß es aber Sophokles in dieser Beschränkung mit aller möglichen Ausführung nach innen zu einer selbstständigen Tragödie habe entwickeln können, kann er niemals erhärten.

Als Welcker den Kompositionen des Aeschylus nachsann, bemerkte er (Tril. S. 467 in der Ann.): „Eine Trilogie Palamedes liegt gewissermaßen in drei Dramen des Sophokles vor. Er hat nämlich die Beleidigung des Odysseus durch Palamedes in Ithaka vor der Abfahrt im „Rasenden Odysseus,“ den Tod des Palamedes aus dem daherstammenden Haß im „Palamedes,“ und die Rache des Vaters im „Nauplios Feuerzünder“ behandelt. In diesem Zusammenhang erzählt auch Philostrat (Her. 10) die ganze Geschichte.“ Diese Bemerkung ist jedoch zwischen die Einwendung gestellt, daß in dieser Komposition die eine große Idee vermäßt werde. „Iene erste List des Palamedes war nicht sträflich; der Haß des Odysseus also kleinlich, und die Rache des Nauplios

Hing eigentlich mit der abscheulichen Hinterlist des Odysseus, den sie auch nicht traf, gar nicht zusammen; sondern er zürnte, weil er keine Genugthuung erhalten hatte.“ Diese Einwendung wäre treffend, sobald feststünde, daß die Stütze eben nur diesen Zusammenhang gehabt oder dieser aufgestellte die ganze Möglichkeit der Verknüpfung erschöpfe. Keines von beiden ist der Fall.

Der Palamedes enthielt nach Welcker (D. gr. Tr. I. S. 129) die falsche Anklage des Verdienstvollen auf Berrath, welcher sein Antrag auf Frieden mit Troia einigen Schein gab, den der tüchtige Eifer seines Nebenbuhlers Odysseus dergestalt ausbeutet, daß er zum Tod verurtheilt wird. Als Handlung des Nauplios denkt sich Welcker (S. 184) den Nachbeschluß derselben, weil ihm keine Sühne für des Sohnes Hinrichtung geworden, die Rechtfertigung dieser Entschließung gegen einen, der Gegenvorstellungen macht, durch Ausführung der Verdienste des Palamedes, dann das Anzünden der täuschenden Feuerzeichen während der Heimfahrtsturmnoth der Achäer und bei ihrem Untergange den Triumph des Erbitterten, seinen Sohn gerächt zu haben. Beide Inhaltsannahmen sind möglich, aber aus den so gedachten zwei Einzelstücken tritt auch keine große Idee entgegen. Das eine dürfte nicht blos ein gelingender Justizmord, das andere nicht blos eine gelingende Rache sein; bei beiden müßten noch andere Wirkungen und Entwicklungen hinzukommen, wenn die Anschauung des Untergangs tragische Tiefe gewinnen soll. Man kann hiervon die Nachweisung nicht verlangen, da die Fragmente des „Palamedes“ gar nichts über die Prozeßhandlung, die aus dem „Feuerzünder Nauplios“ eben so wenig über den dramatischen Verlauf seiner That ergeben. Ebendarum darf nun aber auch nicht von solcher Nachweisung der sittlichen Ausführung des Ganzen die Annahme einer Verbindung dieser Dramen abhängig gemacht werden, wenn doch gegebene Züge für dieselbe sprechen und wenigstens das Durchgreifende, das im Fiktischen der Fabeln liegt, die Möglichkeit tragischer Ausführung begründet. Gegebene Spuren der Verknüpfung sind erstlich, daß Hygin die Fabel des „Odysseus im Wahnsinn“ mit dem Satze schließt: „Daher trug Odysseus dem Palamedes Hass“, und ebenso (F. 106) die Verurtheilung des Palamedes von diesem Motiv des Hasses für Odysseus anhebt, dessen Betrug ihn stürzt. Der um das Heer Hochverdiente fällt nach ständiger Sage, weil Odysseus den an erfindungreichem Verstand ihm fortwährend überlegenen Redlichen nicht neben sich ertragen kann. Dann wird erzählt, daß Palamedes, eh' er hingerichtet ward, Mittel gefunden, seinen Vater zu benachrichtigen, und daß Nauplios („der Einfahrende“) nach Ilion gekommen, Vergeltung zu fordern für seines

Sohnes Blut (Schol. Eur. Orest. 422. Welcker II. S. 508). Nun spricht in dem einzigen Bruchstück von deutlichem Sinn aus Sophokles' Palamedes (435 ff.) einer von den Verdiensten des Palamedes, wie „dieser“ dem Heer über den Hunger geholfen durch Erfindung des Würfel- und Brettspiels, und ein anderes Fragment, welches der Bau- und Feldmessung und der Zeitmessung gedenkt, womit „dieser“ der Lagerbefestigung und der Lagerordnung dient, wird ausdrücklich als Rede des Nauplios über „Palamedes“ bei Sophokles bezeichnet (396 ff.). Unseres Tragikers Palamedes und Nauplios sind also in der Ueberlieferung verknüpft. Und für die in eben dieser Spur mitbezeugte Genugthuungsforderung des Nauplios vor dem Heere, das den Sohn so schnöd gesteinigt, Buße aber nicht giebt, drückt der „Feuerzünder Nauplios“ des Sophokles die Rache am ganzen Heer in dem Titel selbst und ein Paar Fragmenten aus. Dieser Rachestreit trifft zwar (was Welcker gegen die Verknüpfung erinnert hat) den Odysseus, den Hauptschuldigen, nicht, aber in dieselbe Vorstellung konnte die Ahndung am Odysseus ganz wohl aufgenommen sein. Welcker selbst gedenkt (S. 188) der Fabelzüge, wornach sich die Rache des Nauplios nicht auf das Verderben der Schiffe beschränkt, sondern schon vorher unter Mitwirkung seiner Söhne durch Ränke Zerrüttung in den Familien und Heimatkreisen der Achäerhelden, die ihn so feindlich gekränkt haben, stiftet. Dazu gehört, daß er in Ithaka durch falsche Nachricht vom Untergang des Odysseus dessen Mutter zum Erhängen gebracht, Penelope, die zwar wieder gerettet ward, in's Meer gestürzt, die Freier in's Haus des Odysseus gehetzt. Der Zorn des Poseidon über Odysseus selbst, die Ursache seiner langen Irrfahrten und Drangsale wird in dieser Phase der Sage von dem Verbrechen des Odysseus an Palamedes, dem Enkel des Poseidon hergeleitet (Heyne Exc. Aen. 2, 81). Dies verknüpft sich nach griechischer Tragiker-Weise mit jenem Motiv, das bei Hygin dem verstellten Wahnsinn des Odysseus zu Grund liegt. Er wollte sich die späte unglückliche Heimkunft vom Feldzug, die ihm geweissagt war, ersparen. Statt dessen, da er den Bereitler dieses Entziehungsversuches haft und boshaft zu Grund richtet, verursacht er sich erst mit dieser Bekleidigung des Meergottes in seinem Enkel und Sohne diese lange, bittere Heimfahrt. Zum Beistand seines Grimms hat also Nauplios seinen Vater, denselben Gott, der nach Homer (Od. 4, 500) beim Verderben der Achäerschiffe an jenen Klippen unmittelbar einschreitet, wo die Tragikerfabel den Nauplios seine trüglichen Feuerzeichen anstecken und die Schiffbrüchigen zusammenhauen läßt. Traf im „Feuerzünder Nauplios“ der Vater mit den Söhnen von verschiedenen Rachegegeschäften her

zu diesem verabredeten Hauptschlag auf Raphereus zusammen, so konnte ihr Gespräch mannichfaltige den Achäerhelden, so auch dem Odysseus bereitete Gegenkränkungen in Verstellung bringen; und auch Das war natürlich, daß Nauplios von der Heimsuchung des Odysseus, die jetzt Poseidon anhub, durch diesen seinen göttlichen Vater unterrichtet war oder wurde. Beweist dies nicht, daß Sophokles so verfahren, so zeigt es an überlieferten Fragmenten, daß die Möglichkeit einer hinlänglichen Verknüpfung nicht zu leugnen ist. Nun heißtt in dieser Sage, die den Nauplios zum Sohn, den Palamedes zum Enkel des Poseidon macht, Nauplios nicht, wie anderwärts, ein Fürst von Euböa, sondern von Nauplia in Argos, wo ihn Amymone dem Poseidon geboren (Strabo p. 368). Dieses Zusammenhangs wegen ist es von Bedeutung, daß gerade bei Sophokles dies die Herkunft des Palamedes ist. Palamedes bezeichnet sich in des Sophokles „Odysseus im Wahnsinn“ als Inhaber von Argos, indem er die Ladung des Odysseus zum Heere, die er vorerst mit schlichter Offenheit ausrichtet, mit den Worten beschließt (421 R.): „Das ist es; alles mir Befohlene sagt' ich Dir — wie's Brauch in Argos ist zu reden — kurz und gut“<sup>49</sup>).

Dies Moment ist noch in anderem Bezug erheblich. Palamedes erscheint darin, wie als Betrauter und treuer Vasalle, so als Landesangehöriger der Söhne des Atreus, ja auch als ihr naher Verwandter nach der Sage, daß die Mutter des Agamemnon und Menelaos ihrem Vater von Nauplios zugeführt, Schwester von des Nauplios eigener Gattin, der Mutter des Palamedes war (Apollod. 3, 2, 2). Da nun Palamedes im treuen Fleiß für diese Verwandten und Heimatkönige und ihr Kriegsheer sich den Haß und die Eifersucht des Odysseus zuzieht, machen die Führer des Kriegs Agamemnon und Menelaos, indem sie bei seiner Anklage durch Odysseus die großen Dienste, die sie dem Verleumdeten zu danken, den Schutz, den sie ihm als Angehörigen zu geben und die Gewissenhaftigkeit, die sie dem Verwandten schuldig sind, aus den Augen setzen, sich doppelt und dreifach strafbar, und ihre Kälte gegen den Vaterschmerz und die gerechte Empörung des Nauplios erhöht diese Schuld. Von der Ausbildung des Mythus nach dieser Seite zeugen die Angaben, daß unter den Ränken des racheleidenden Nauplios die Anzettelung der Buhschaft von Alcytämnestra mit Alegist gewesen, die zur Ermordung des Agamemnon führt (Tzetz. Lpl. 384), und seine

<sup>49</sup>) Daß Agamemnon diese Worte spreche, wie Welcker (S. 101) will, hat den Ausdruck: „Das mir Befohlene“ (τά τεταλμένα) gegen sich, welcher nicht paßt im Mund des Felsenherrn, der Auftrag giebt, nicht ihn erhält.

Söhne, Mitverschworene des Aegisthos und Gegner noch des Orestes waren (Paus. 1, 22, 6). Nicht nur ein Racheplan von schauerlicher Ausbreitung, wie er im „Nauplius Feuerzünder“ unter den Anstalten und Gesprächen zwischen dem Alten und den Söhnen, auch Auftritten einzelner Opfer sich entwickeln konnte, ist am Zusammenhang dieser Fabelzüge wahrzunehmen, sondern noch mehr. Es begreift sich, wie derselbe mit den Handlungen der vorhergehenden Dramen sich zusammenfassen konnte zu einem tiefen Gemälde von der Nachtseite politischer Leidenschaft und erhöhten Machtfeuers.

Der nützlichste und begabteste Held in diesem Stamm- und Fürstenbunde erntet für seine Redlichkeit und Hingebung Neid, Undank, Verleumdung, schmähsichlichen Tod. Der Nächstbegabteste kann die Beschämung und Beugung seines Selbstgefühls vor dem Besseren anders nicht verwinden, als daß er mit Arglist ihn zum allgemeinen Schaden und zu seinem eignen beseitigt. Er reist zu diesem unverzeihlichen Unrecht die Heerführer, die Schirmherren ihres um ihretwillen mit diesem Haß beladenen Verwandten dadurch hin, daß er ihren gehemnten Kriegsfeuer und ihr beunruhigtes Machtbestreben in den Streit verwickelt und diese Leidenschaften zu ihrer Verblendung braucht. Verstockt in der Härte, die zur allgemeinen Unthat geworden, mag ihr Stolz dem geschmähten Schatten und seinem klagenden Geschlechte das dürfstige, schuldigste Recht nicht zugestehen. Die unmäßige, peinliche Kränkung empört den Vater des Hingerichteten zu einem so erfunderischen und unersättlichen Rachegeist, daß er im Rücken der Helden, die mit immer weiteren Opfern und Verflechtungen den Krieg fortführen, der thätigste Feind des ganzen Vaterlandes wird. Wenn sie endlich die Verstörung durchgesetzt haben, welche die Ehre und Macht des ganzen Stammes gegen den auswärtigen Feind herstellen und erhöhen sollte, so ist durch den Vund des Erbitterten mit ihrer Schuld ihnen auf der Heimfahrt ein jäherer Untergang und in ihren Häusern eine schnödere Zerrüttung, als Krieg und Feind ihnen zufügen möchte, bereitet. Erschöpfend stellt sich hieran die Unvermeidlichkeit dar, in welcher das Aufgebot politischer Gaben, Bestrebungen und Reizungen sich mit den verschiedenen, solchen Talenten und Anstrengungen immer nahen individuellen Gefahren und Verwürfnissen, Schwächen und Leidenschaften verwickelt, wodurch die Gemeinzwölfe im Verfolgen und Erreichen bis zum Widerspruch gegen sich selbst verwildern. Diese *Palamedeia* zeigt die persönliche Selbstmacht und die Gemeinmacht, die einander brauchen, brechen und aufheben. Und leicht bildet man sich ein, wie der Charakter des unglücklichen Nauplios, konzentrisch dieser ganzen tragischen Bewegung, die weite Spannung vom rein menschlichen

Gemeinsinn bis hin zur wilden Vernichtung des Gemeinlebens dem Mit- gefühle meßbar mache.

Nauplios, der Sohn des Meergottes, immer Seewege befahrend, war ein zutraulicher Menschenfreund, ein Stifter von Verbindungen. So oft er Menschen umkommen sah im Meer, lehnte sich sein Herz dawider auf; weshalb ihm beschieden ward, selber vereinst des späten Todes im Meer zu sterben (Apollod. 2, 1, 5, 13). Verstoßene Töchter, ihm zum Verkauf in die Fremde übergeben, verband er Königen; so die Auge dem Fürsten in Mysien, die Ägypte dem König von Mykennä; und die Klymene nahm er selbst zur Gemahlin. Sein offener und hilfreicher Sinn verjüngte sich in seinem Sohne Palamedes, dem Erfinder der wohlthätigsten Mittel des Verkehrs und Gemeinlebens, von so biederer Seele, wie sie bei Sopholles aus jenen Botschaftsworten an Odysseus klingt. Allein dieser treue Vermittler und Rathgeber muß ungewollt auf der Bühne des Thatengedrängs den eigensüchtigeren Ehrgeiz beleidigen; und der Helfer Nauplios kommt dem Sohne zu helfen zu spät. Er kann das Geschehene nicht begreifen, er vertraut, daß der Wahn, der alleiu seinen Sohn verkennen könnte, alsbald dem Neumuth und Sühnverlangen weichen müsse. Aber umsonst beruft er sich auf all' die Wohlthaten des Mißhandelten. Die, welchen der Sohn so treu gedient, die, deren Eltern er selbst gedient, antworten mit der starren Beziehung des Verraths; und wo Kunst, Ehre, Gerechtigkeit sein sollte, ist keine zu finden. Diese Höhnung des Vertrauens auf Genossenschaft und gemeinsche Pflicht wendet das Rechtsgefühl des Vaters in Nachgluth, und er schwört, den Verrath, den sie alle lügen, sollen sie alle in vollem Maße haben. Wie weit ihm gelang, dies wahr zu machen, wie weit dem allenthalb im Vaterlande Bekannten und Vertrauten die Aussaat von Harm und Haß gediehen war, ließ er in der Nacht auf Kaphereus sich vorsagen und zählte sich's auf, während der Sturm tobte und er die bösen Flammen schürte. Erschien in diesen düstern Rück- und Vorblicken der ganze Widerstreit der Einzelgütte und Treue mit dem politischen Gemeinleben, das sie verbraucht und verderbt, so konnte bei dieser Gegenseitigkeit die Selbsterfahrung nicht ausbleiben, daß in dem Untergange der Gemeinschaft und Gemeinmacht, an dem der Verbitterte sich weidet, Einzelwerth und Wohl mit zu Grunde gehen. Und wahrscheinlich fand Nauplios auf dieser Spitze seiner Selbstgenugthuung durch irgend einen unerwarteten Anlaß das Grab in den Fluthen, das ihm vorlängst wegen einer Gesinnung, von welcher er jetzt so weit abgekommen war, die Götter bestimmten.

Bei so oder ähnlich motivirter Ausbildung episch-lyrischer Fabeln in verbundenen Dramen war die Fortpflanzung des Pathos und auslösende Brechung der Widersprüche möglich, wie sie Bernhardy in der Tragödie des Sophokles will; im „Palamedes“ allein, wie Welcker ihn aufstellt, lassen diese Eigenschaften nicht völlig, noch weniger im alleinstehenden „Feuerzünder Nauplius,“ am wenigsten in einem vereinzelten „Odysseus im Wahnsinn“ sich finden.

3) Die Skyrerinnen aus dem lyrischen Epos herzuleiten ist wahrscheinlicher, als mit Welcker einen jüngern Ursprung der Fabel anzunehmen<sup>50)</sup>. Ihr Inhalt ist der junge Achilleus, den die Mutter der Heldenlaufbahn, die ihm frühen Tod bringen muß, entziehen wollte und auf Skyros der König Lykomedes unter seinen Töchtern in Mädelchentracht verborgen hält, durch die List des Odysseus hervorgelockt und für den Feldzug gewonnen (Beitr. 281 f. Welcker S. 102 f.). Die göttliche Mutter kann hier nicht tragische Heldenin sein. Einen Ton höheren Ernstes erhält zwar die Handlung dadurch, daß nach gewußter Vorbestimmung Achill zu wählen hat zwischen einem langen Leben ohne Ruhm und einem ruhmvollen, aber kurzen. Dennoch kann sein Entschluß sich nur als Erhebung zu sich selbst, unmöglich als Willens-Brechung darstellen. Der alte Lykomedes und seine Töchter, die Hoffnung und Liebe der Familie, welcher der Krieg den Jüngling entführt und ganz zu rauben droht, bilden Gegengewichte, haben aber weder einen so unveräußerlichen Anspruch, noch erleiden sie durch Achills Erhebung eine so totale Kräukung, um tragisch zu erschüttern. Die Entwicklung kann keine andere sein als das rührende Hervorbrechen einer Heldenseele aus der verhüllenden Knespe. Auch hier ist also das gezeigte, aus dem vollen Gehalt der Charaktere kollidirende Pathos und die verflochtene Peripetie, mit welchen Bernhardy die Einzeldramenform des Sophokles nothwendig verknüpft sieht, nicht ersichtlich. Vielmehr nimmt sich auch dies Drama ganz wie ein Unfang aus. Denn daß ein Tragiker sich mit einem Thathelden auf das Her vorholen der ersten Entschließung zum Antritt seines Thatenlebens beschränkt habe, ist nicht wahrscheinlich. Ich hatte darum schon in meinen Beiträgen (S. 259 f. 287) zu erwägen gegeben, daß Sophokles auch von dem im Heldenleben schon begriffenen Achill die erste Kollision mit Agamemnon, wobei wieder Odysseus vermittelnd eingreift, im „Achäer-Mahl“ und seine im Epos gleich darauffolgende Heldenthat, die Ueberwindung des Kyknos, welche die Landung auf Troia durchsetzt, in den „Hirten“ ausgeführt hat.

4) Das „Achäer-mahl,“ Achaion Syndeipnon, ist mit diesem vollen Titel 1 mal citirt, mit dem kurzen „das Mahl,“ Syndeipnon,

<sup>50)</sup> S. Preller in der Allg. L. B. 1837. Jan. N. 16. S. 121 f.

3 mal, 3 mal auch „die Mahles genossen,“ Syndeipnoi. Vier Bruchstücke atmeten den ausgelassenen Geist einer Bechgesellschaft. Das lyklische Epos ließ die Achäer vor der Landung in Troia, auf Tenedos zechen und hier den Achill, der gar nicht oder zu spät geladen wurde, sich mit Agamemnon überwerfen. Den letzteren Umstand erwähnen vom Achill des Sophokles ausdrücklich ein Herkulanesches Manuscript (Vol. Herc. I. p. 54) und Plutarch (Mor. p. 74 A), der zugleich die Worte anführt, mit welchen Odysseus den Achill bei der Ehre zu packen sucht: nicht wegen des Mahles zürne er, sondern ziehe sich unter diesem Vorwand zurück aus Furcht vor der nahen Kriegsgefahr. Hiermit verknüpft sich gut ein Ausruf über den Odysseus und seine listvoll geschäftige Rechheit, aus dem „Mahl des Sophokles.“ Alles dies, dazu die Nennung eines troischen Volks, der Azeioten, aus eben diesem Stück des Sophokles läßt keinen Zweifel, daß dasselbe den Schmaus auf Tenedos und die Beleidigung des Achilleus vorstelle.

Dagegen ist der Zweifel keineswegs, wie Nauk (Tr. gr. Fr. p. 128) meint, ein wunderlicher, ob dieses Drama, für das wir schon zwei Weisen der Titelanführung haben, auch den dritten Titel „Achäer-Versammlung“ oder „Gesammtaufführung,“ Achaion Syllogos, gehabt. Denn daß eine Versammlung der Helden oder eine Heerparade (welche letztere z. B. bei Euripides in der Iphigeneia in Aulis B. 1545 D. Syllogos heißt) ein Mahl und Schmaus sein müsse, versteht sich nicht von selbst. Die Bruchstücke aber aus „Sephokles‘ Syllogos“ enthalten nichts, was auf das Mahl zu Tenedos hinnöthigte. Fünf derselben sind einzelne Ausdrücke, die keine bestimmte Fabel entdecken, sämmtlich Glossen des Hesych, der doch die Azeioten aus dem „Mahl des Sophokles“ anführt und hier, wie man meint, fünfmal mit einem andern Titel dasselbe Stück bezeichnen soll. Zwei andere sind auf das Mahl zu Tenedos in unhaltbarer Weise bezogen worden. Das eine (145 N.) lautet, wie Bergk es verbessert hat: „Du auf dem Thronstuhl, Schriftenblätter in der Hand, nimm wahr, wenn einer fehlet, der den Bund beschwör.“ Welcher vermuthet (S. 111), hiermit fordere im Anfange des Mahls Odysseus den Agamemnon auf, die Namen der Fürsten zu verlesen. Von keiner Heldenversammlung des Epos ist diese Procedur bekannt; was beim angehenden Mahle der Dichter damit wollte, nicht einzusehen, die Vorstellung in dieser Weise auf der griechischen Bühne unmöglich. Die Redenbruchstücke aus des Sophokles „Mahl“ zeigen, daß einzelne Helden als Genossen des Mahls (welches im Grunde und vorn an den Seiten der Scene hinter Zelten verbreitet zu denken ist) auftreten, der Chor kann also nicht aus den Helden bestanden haben (veren indi-

viduelle Charaktere sie ohnehin zu einem Chor-Kollektiv nicht eignen), sie waren Schauspieler-Rollen und deren durften mehr als drei in einer Scene auf der attischen Bühne nicht sprechen. Es hätten also beim Verlesen bloß Odysseus und ein Zweiter rufen können: Hier! und die demnach unausführbare Zeremonie würde, wenn ihr so rasches Abbrechen, wie immer, motivirt werden wäre, nur um so zweckloser erschienen sein. Das andere hierher gezogene Fragment (144 R.): „Wie Steuermannen, nächtlich wach, des Kieles Flug mit Ruderenschlägen bringen auf den guten Weg“ soll uns, nach Welcker, Achills Drohung andeuten, noch an demselben Tag über Abend abzufahren. Die Worte lassen das nicht erkennen, eher wohl ein Gleichnis für nöthige Mahnungen oder heilsame Anstöße. Die „Achäerversammlung“ für eine andere Tragödie, z. B. die anäische Iphigeneia des Sophokles genommen, kann dies Gleichnis in solcher Handlung, die verschiedene Mahnungen und Lenkungen enthielt, wohl unterkommen, auch jenes erstere Bruchstück, etwa als ironische Rüge der Stellung des Agamemnon, in dem Sinne verstanden werden: Während jetzt das versammelte Heer durch deine Schuld in Unthätigkeit gefesselt ist und Auflösung droht, „füre du als königlicher Feldherr vom Thron herab, mit Deinem Bundesverzeichniß in der Hand, Aufficht, ob ein Bündner nicht auf dem Posten ist;“ womit die schlimme Mühe zu vergeblichen Geschäften und der Kontrast der erhabnen Besugniß mit der hilflosen Lage, der Aufficht mit der eignen Schuld hervorgehoben würde. In ähulichem Sinne, der Verhöhnung einer unthätigen, fruchtlosfeierlichen Aufficht, kann man sich diese Worte auch im „Achäermahl“ an eine Bedrohung des Agamemnon mit dem Austritzen der besten Helden, wegen geringschätziger Behandlung, angeschlossen denken, sie allenfalls auch, geradezu verstanden, in den Prolog dieses Stücks unter voraussetzliche Anordnungen, die Agamemnon an verschiedene Betraute richte, setzen, und jenes Gleichniß bei Zurechtweisungen, die in dieser Handlung nicht fehlen konnten, ebenfalls passend glauben. Auch damit aber wäre die Identität von des Sophokles „Syllogos“ mit „Syndeipnnon“ noch nicht bewiesen, geschweige, was Welcker will, daß „Achaion Syllogos“ der eigentliche und einzige Titel für das Drama des Mahles auf Tenedos, dagegen „Achaion Syndeipnon“ das Freiermahl auf Ithaka gewesen. Diese Annahme hat verschiedene Irrthümer zur Grundlage.

Das Herkulanische Manuskrift, das nach Welcker (S. 113) „die Sache zur vollen Entscheidung bringt,“ entscheidet nicht; da es bloß lehrt (was wir bereits aus Plutarch wußten), daß Sophokles den wegen versäumter Einladung zum Mahle zürnenden Achill vorgestellt, aber nicht

sagt, ob das Drama, worin er vorkam, *Syllogos* oder *Syndeipnon* geheißen. Der Beruf an Odysseus aus dem „*Syndeipnon*,“ den der Scholiast zum Aias 190 anführt: „Du zu Allem Rühriger, wie du allenhalb den Muttervater zeigst, den ganzen *Siphos*!“ muß nicht (Welcker S. 237) der Schrei eines Freiers in Ithaka sein, „als Odysseus eben aus seinen Lumpen hervorgetreten ist und den Antinoos erlegt hat.“ Schon die ganze vorausgesetzte Vorstellung (weil die Griechensitte den Freiermord auf der Bühne nicht gestattet), daß Odysseus nach innen gefehrt, an der Schwelle stehe, und dieser Schrei, wie andere, die folgen mußten, von ungesehenen Freiern hinter der Scene erschalle, ist mißlich. Aber diese Worte passen auch weder auf den Odysseus dieser Handlung, noch für den Freier, der sie sprechen soll. „Zu Allem Rühriger“ (*πάντα πράσσων*) bezeichnet einen Vielgeschäftigen, der sich vor keiner Aufgabe und keinem Mittel scheut. Das trifft den Odysseus in dem Augenblick, wo er als befugter Feind und Richter gegen Diejenigen hervortritt, die so frech in seine Gatten-, Hausherrn- und Fürsten-Rechte eingebrochen sind, am allerwenigsten. Und die lecklaunig anzügliche Bewunderung, mit welcher ihm jene Eigenschaft zugesprochen wird, hat Nichts von dem Schrecken und Kleinmuth, den bei Homer in diesem Moment die Neuferierung des Eurymachos und das ganze Benehmen der Freier ausdrückt und nach der Natur der Scene ausdrücken muß. Hingegen zum Ton der andern Bruchstücke aus den „*Syndeipnen*“ und zu dem Mahl auf Tenedos, wo (nach Plutarch) Odysseus den Achill durch den frechen, spöttlichen Vorwurf der Feigheit zum Heere zurücknöthigen will, stimmt der Ton und der Sinn dieses Berufs vollkommen. Da nun auf die Scene in Ithaka, die mit dem Titel „Achäermahl“ seltsam unbestimmt benannt wäre, kein Wort aus dem „*Syndeipnon*“ führt, auf eine in der Nähe Troia's aber die daraus citirten troischen Azeioten, zeugen die Ueberreste ganz nur für das Mahl in Tenedos, gegen die Voraussetzung Welckers. Es bleibt für die letztere blos noch der Scheingrund, den ich in den „Beiträgen“ (S. 263 f.) auch schon beseitigt hatte. Die Erörterung desselben hat indessen einen doppelten Bezug, auf ein Bruchstück aus „*Sophokles Achäermahl*“ und auf ein titelleses aus Aeschylus, und jenes zwar theilen die Erklärer, außer Welcker, mit mir dem Mahl auf Tenedos zu, das sehr ähnlich lautende aber des Aeschylus noch immer (s. Nauck p. 45) der Freierbesiegung auf Ithaka, den Ostologen des Aeschylus. Ich wiederhole daher jetzt die Beleuchtung der ganzen Stelle, die man irrig anwendet.

Athenäos handelt von den Genüssen und Spielen der Helden Homers; dann sagt er (I, 17 c.), „Von den andern Dichtern haben etliche die Ueppigkeiten und Leichtfertigkeiten ihrer Zeit auf die Zeit der troischen Geschichten zurück übertragen. Aeschylus z. B. stellt die Hellenen einmal betrunken vor, daß sie ihre Nachtköpfe aneinander entzwei werfen. Da heißt es: — „Er ist es, ja, ein possig Wurgeschoss den übelriechenden Pißpott, hingezieilt auf mich, warf er, und traf auch richtig: just an meinem Haupt zerfieiternd hauchten diese Schiffbruchsscherben mich mit andrem Wohlduft, als aus Balsam-Schalen, an.“ So auch Sophokles im Achäermahl: „Den übelriechenden Pißpott ohne weiteres warfer, und traf auch richtig: just an meinem Haupt zerbrach die Schale, die mit nichten Balsam trof, und ganz in Schrecken setzte mich der schlimme Duft.“

Zunächst ist hiermit gegeben, daß beide Tragiker-Stellen in Fabeln aus dem troischen Mythenkreis vorkamen. Sodann hält sich die Stelle des Sophokles so nahe an die des Aeschylus, erzählt nicht nur ganz Dasselbe, sondern wiederholt anderthalb Verse wörtlich, daß sie am wahrscheinlichsten für Parallelstelle auch der Fabel nach genommen wird, mit welcher Athenäos, der seinen Stoff überall aus Kommentaren und gelehrten Zusammenstellungen schöpft, die des Aeschylus als die vorbildliche gruppirt und dabei die Fabel des Aeschylus, die er unbestimmt läßt, entweder in seiner Quelle als selbstverständlich die gleiche, möglich auch, als an früherer Stelle schon erwähnte, nicht genannt fand oder, als er die Stellen auszog, mitabzuschreiben verfügte. Nach diesem wegen der Uebereinstimmung im geschilderten Moment und im ironischen Ton der Schilderung nächstliegenden Schluß röhrt die Stelle aus Aeschylus, wie die aus Sophokles, von den „zechenden Achäern“ auf Tenedos her. Der mit diesen parallelste Titel, den wir von Aeschylus haben, sind die „Argeier“, wie die Kriegsvölker des Agamemnon und Achäerhelden häufig von Homer genannt werden. Aus den „Argeiern des Aeschylus“ wird uns der Vers angeführt (16 N.): „Geschwungnes werfend, und Geschlenkertes, und Quark“. Dies, und die Angabe (19 N.), Aeschylus habe in den „Argeiern“ den Ausdruck „Emmeleia“ von dem lasciven, satyresken Tanze *Sikinnis* gebraucht, bringt gleichartige Bütze des Becher-Wuthwills mit jenen von Athenäos angeführten zur Vorstellung und bestärkt die Annahme, daß die letzteren bei beiden Dichtern zur Handlung des Mahles in Tenedos gehörten. Nun ist der Scheingrund zu betrachten, aus welchem von Welcher die Stelle des Sophokles nicht minder als die des Aeschylus, von den an-

dern Erklärern, indem sie die sopholische dem Mahl auf Tenedos zueignen, doch die vorbildliche des Aeschylus — in eine Freier-Ueberwindung auf Ithaka gesetzt wird.

Nach Zwischenanführung einiger Verse des Komikers Eupolis, welche Zecher-Ueppigkeiten betreffen, fährt Athenäos fort: „Bei Homer aber schmausen die Helden bei Agamemnon mit Anstand“. Und wenn in seiner Odyssee Achilleus und Odysseus miteinander eifern und Agamemnon sich innerlich darüber freut, so ist das ein nützlicher Wettsstreit, wobei sie zur Frage machen, ob durch Klugheit oder Waffen Ilion erobert werden müsse. Aber nicht einmal, wo er die Freier trunken vorstellt, nicht einmal da stellt er eine solche Unanständigkeit, wie Sopholles und Aeschylus gedichtet haben, vor, sondern daß ein Kindsfuß nach Odysseus geworfen wird.“

Wer diese letzte Vergleichung der Stelle der Odyssee deshalb von Athenäos gemacht glaubte, weil Aeschylus in derselben Handlung und fabel den Nachtopf an die Stelle des Kindsfusses gesetzt hätte, der muß nothwendig von dem in gleichem Beuge mitgenannten Sopholles Dasselbe annehmen. Insofern ist Welcker konsequenter als die andern Erklärer. Aber diese Auffassung ist nicht stichhaltig. Was Athenäos zuerst in Vergleichung zieht, ist, wie bei Homer die Helden bei Agamemnon schmausen, und die Art, wie bei ihm Achill und Odysseus bei Agamemnon miteinander streiten, also gerade Das, was im Drama des Achäermahles auf Tenedos vorkam. Erst nach der Bemerkung, daß in diesen nach den Personen (Agamemnon's Genossen) und den Aulässen (Schmaus, Streit) gleichen Fällen die Schilderung Homers nicht in's Unanständige gehe, zieht er die der Freier heran, weil diese derselben troischen Zeit angehörig und sittlich ungünstig dargestellt sind. Allein selbst deren Unsitte läßt Homer, sagt er, nicht weiter gehen als daß einmal ein Kindsfuß nach Odysseus geworfen wird. Weit entfernt, daß er damit anzeigen, Sopholles und Aeschylus hätten den schlimmeren Nachtopf im Zecherkreise, eben da, wo Homer den Kindsfuß, werfen lassen, drückt er im Gegentheil durch sein „nicht einmal da“ deutlich genug aus, daß er von einem andern Fall, von einem Kreise rede, wo Unsitte zu schildern war, und mit diesem den Schilderungsfall der Tragifer nicht als parallel, sondern als entgegengesetzt hinstelle. Homer, sagt der Zusammenhang, ging selbst im Kreise seiner unsittlichen Figuren nicht so weit als Aeschylus und Sopholles in jenem Kreise, den Homer sittig dargestellt hat. Also beweist der Gegensatz der Schilderungskreise in der letzten Vergleichung, daß es bei Aeschylus eben so wenig als bei Sopholles ein Freier in Ithaka war, der den Nach-

topf warf, und beweist die Uebereinstimmung der Personen und Anlässe in der ersten Vergleichung, daß es bei beiden Tragikern die Scene des tenedischen Mahles war.

Da im „Achäermahl“ (nach Plutarchs Beugniß) Odysseus eine Hauptrolle, und zwar mit schonungslos lecker Zunge spielte, hindert Nichts die Annahme, daß er sich den schlimmen Wurf zugezogen, den des Aeschylus und Sophokles Verse schildern. So fände hier die Angabe des Tzetzes (z. Lyl. 778): „Bei Aeschylus kommt vor, daß einer den Odysseus mit einem Topf geworfen“, ihre Anwendung, ohne uns nach Ithaka weisen zu müssen. Achill, der ungeladene, sich absondernde, kann freilich in dieser Scene nicht der gewesen sein, der den Wurf that, sondern einer der bezeckten Helden, wahrscheinlich Diomedes. Denn Herodian (Schemat. p. 58) führt aus Sophokles eine höchst verlebendende Rede des „Odysseus gegen Diomedes“ an, die Brundin's „Achäermahl“ gesetzt hat, und die in keinem andern bekannten Stück so schicklich untergebracht wird<sup>51)</sup>.

Nachdem zwei andere Fragmente aus dem Syndeipnon (139. 140 N.) in derbneckendem Ton einen oder zwei Gegenwärtige als unmäßige be- spotten, kann diese schärfer höhnende Durchnehmung des Diomedes als Moment derselben in ein schlimmeres Stadium vorgerückten Weinlaune wohl genommen und mit einer Erhitzung solchen Grades jener Wurf an den Kopf des Spottredners begreiflich verknüpft werden. Dem scheint ein Fragment aus den „Argeiern“ des Aeschylus entgegenzukommen; was dann zugleich eine Spur mehr von der Handlungsgleichheit dieses äschylischen Drama's mit dem Syndeipnon des Sophokles abgeben würde. Dies Fragment (17 N.) ist zwar in lyrische Zeilen gebracht, jedoch mit so unheilbar verdorbenen Worten, daß die Form nicht sicher ist. Deutlich aber ist einmal der Name des Kapanaeus, dann (durch die Anführung der Glossatoren), daß er in diesen Worten als Blitzgetroffener bezeichnet war. Diese Hervorhebung der Götterstrafe, welcher der Vater

<sup>51)</sup> Daß für diese Bankrede in den „Lalonierinnen“, wohin sie Welker setzt, keine dramatische Verknüpfung abzusehen ist, hab' ich oben (S. 94) erinnert. Sie lautet: „Doch ich will nichts so Arges Dir vorwerfen, nicht, wie sich die Heimat als Verwies'nem Dir verschließt, noch auch, daß Tydeus mit verwandten Mannes Blut besudelt, fremb in Argos eingewandert ist, noch daß dem Astaliden er bei Theben grimm'den Schädel spaltend, ihn heißgierig ausgeschlärt.“ Es verlebende, aber nicht unwahre Worte; da nach dem Mythus der Vater des Diomedes wirklich noch das Gehirn des erschlagenen Feindes verzehrte, als er selber im Verbluten war, und durch diese Röheit die Göttin Pallas, die schon unterwegs war, ihm das Leben zu erhalten, umzulehren bewog.

des Waffenbruders von Diomedes erlegen, in dem Stück des Aeschylus würde also mit der Vorhaltung des sträflichen Andenkens seines eignen Vaters im Stück des Sophokles nahe zusammenstimmen.

Nach allem kann der Umstand, daß in den Ostologen des Aeschylus Odysseus (173 N.) über der Leiche des Eurymachos sagt, dieser Uebermuthige habe ihm die Becherneigen an den Kopf geschüttet, nicht berechtigen, die obigen Verse vom Schiffbruch des bösen Geschirrs an seinem Kopf, als wären sie Anführung der Unverschämtheit eines andern Freiers, auch in die Ostologen zu setzen; wie Nauck nach Welcker gethan, obgleich er die gleichlautenden des Sophokles dem Achäermahl in Tenedos zuerkennt und sonst gewöhnlich titellose Fragmente, auch wenn sie mit besserer Wahrscheinlichkeit betitelten gesellt worden, unter die ungewissen setzt. Jene Verse über Eurymachos giebt Athenäos (667c) mit Nennung der Ostologen, diese nicht unter diesem Titel, sondern stellt sie in ganz gleichem Sinn und Bezug mit den nachgeahmten aus „Sophokles Achäermahl“ der homerischen Anständigkeit des Schmauses bei Agamemnon und Streitens von Achill und Odysseus entgegen. Jene über Eurymachos heben nachdrücklich, in der Sprache ernsten Unwillens den Uebermuth hervor, diese haben in der metaphorisch-antithetisch witzigen Ausmalung den Ton lecker Selbstironie, die im Mund eines Odysseus, der (vgl. oben S. 90 f.) über den Leichen der Freier steht und seine blutige That rechtfertigt, eben so unangemessen ist als Naucks runde Versicherung von einer solchen Vorstellung: *Fuit drama satyricum.*

Es sind solche Mißverständnisse, mit welchen man sich den Zusammenhang der Kunstübung des Sophokles mit der des Aeschylus, selbst vor einem Beispiel verdunkelt hat, in welchem er bis in's Einzelne an einer theilweise wörtlichen Parallelstelle vorliegt. Er wird sich uns noch weiter andeuten, wenn wir zunächst zum Achäermahl des Sophokles zurückkehren.

Von der Handlung des sophokleischen *Syndeipnon* zeigen uns die betitelten Ueberreste samt den titellosen, die mit mehr oder weniger Wahrscheinlichkeit (Beitr. S. 270) hinzugezogen werden können, zwar so viel, daß hier an der Schwelle des Kriegsbodens die Achäerhelden vom Zechen zu bösem Streit kamen; ferner daß Achill, wegen seiner Hintansetzung sich vom Heere lossagend, sehr laustisch von Odysseus behandelt wurde (Plutarch a. D.: „Odysseus, wie er bei Sophokles den Achilleus reizen will, sagt, nicht wegen des Mahles zürne er, sondern nun mehr du Troia's Zinnen vor den Augen hast, er bangt du.. und als Achill wiederum unwillig seine Abfahrt versichert: Ich weiß, was dich davontreibt; nicht Gefühl für Schimpf, Hector

ist nah: *Verstimmst sein währt nun deinen Ruhm.*")". Unge-  
wiss aber bleiben wir darüber, ob die Auslassungen der andern Helden  
gegeneinander mit einer verschiedenen Aufnahme der Hintansetzung, die  
Achill erfahren, und seiner Absagung zusammenhang oder nicht, und wie  
sie mit oder ohne solche Verknüpfung verlief. Denn auch das wird  
uns nicht gesagt, ob der Versuch des Odysseus, den Achill aufzustacheln,  
wirklich gelang. Gesezt, er schlug fehl, so blieb dies Drama ohne die  
Berechnung der Widersprüche und Lösung der Konflikte, die nach Bern-  
hardy der einzelnen Tragödie des Sophokles wesentlich war. Gesezt,  
er gelang, so stellte sich weder in dem vorhergegangenen Zecher-Lärm und  
Hader, noch in den absichtlich beizenden Angriffen des Odysseus auf  
Achill, die Verschränkung eines Pathos dar, welches auf jeder Seite den  
vollen Charaktergehalt entwickelt; noch war dann die Lösung selbst eine  
erschöpfende. Denn, auf Achills Charakter bezogen, hätte sie nur ge-  
zeigt, daß des Jünglings Reizbarkeit nicht ernsthaft gefährlich war, da  
sie, klug benutzt, zur entgegengesetzten Entschließung gewendet werden  
konnte. Und was Odysseus anlangt, so hätte seine Zuversicht auf des  
Andern Schwäche und seine schonungslose Reckheit Recht behalten. End-  
lich wäre diese Lösung auch an sich keine dramatischgründliche, geschweige  
tragische; da sie ja in keinem Thaterfolg, nur in einer Erklärung bestand,  
mit welcher man sich nach allem Schreien, Drohen, Schelten wieder  
auf dem Punkte der Gesamthandlung befand, wie vor dem Lärm. Im  
Epos freilich folgt kurz darauf Achills erste große Waffenthat auf troi-  
schem Boden. Die kann aber Bernhardy nicht verknüpfen, da sie  
Sophokles in einem eigenen Drama behandelt hat und nach Bernhardy  
der Styl des Sophokles die Verbindung der Dramen ausschloß und  
Vollendung im einzelnen erheischt.

Welcker sagt (S. 111): „Unbekannt ist ein wichtiger Umstand. Den Achilleus zu versöhnen erforderte nicht wenig, und wodurch ihm  
Genugthuung gegeben und der Tragödie ein siegreicher Ausgang vermittelt  
worden sei, verräth sich nirgends. In den Kyprien (dem lyklischen Epos)  
folgt der Tod des Protesilaos bei der Landung und darauf gleich ein  
Krieg des Achilleus über den Kyknos.“ Ich weiß nicht, ob ich diese  
Worte recht verstehe, wenn ich meine: Der Stoff der sophokleischen  
Tragödie selbst führte Welcker hier, wie bei der Palamedesfabel (s. oben  
S. 172) und wie beim „Lokrer-Aias“ (oben S. 99) über sie hinaus an  
die Schwelle der Tragödien-Verknüpfung, wo ihm nur das befestigte Vorur-  
theil zurücktreten ließ; während ich gleichzeitig bei dieser Fabel (Beitr. S. 272)  
und dem Lokrer-Aias (das. S. 200. 438) über Suidas hinweg den Möthi-  
gungen der Natur der Handlungen und des tragischen Gesetzes folgte.

Von den „Hirten des Sophokles“ ist sicher (Beitr. S. 273. Welcker 113), daß sie den Uebermuth des Kyknos und seinen Tod durch Achilleus und, bei dem vorhergegangenen abgeschlagenen Landungsversuch der Achäer, den Tod des ersten von ihnen, der das Land betrat, des Protesilaos enthielten. „Sophokles erzählt in den Hirten, daß Protesilaos durch Hektor erlegt ward“, sagt Tzetzes (z. Lyc. 530). Des Kyknos maßlose Drohrede ist uns noch zum Theil erhalten (458 N.). Dass die Anlander durch Hektor zurückgetrieben worden, daß erst der Sieg Achills über Kyknos den Kampf herstellte, sagt das Epos. Wenn daher die Bruchstücke aus Reden der troischen Hirten (459—61 N.), deren Sprache noch die Harmlosigkeit ihrer ländlichen Geschäfte und das Behagen friedlicher Genüsse athmet, die Meldung enthalten, wie einer auf dem Wege zu seinen Ziegen — „Kriegsvolk am Felsenstrande gehen sehen“, so bleiben wir ungewiß, welcherlei Kriegsvolk: ob die eben erst gelandeten Achäer? wozu wenigstens die ständige Sage nicht paßt, daß Protesilaos als der erste, der den Fuß an's Land setzte, fiel; ob, nach dessen Tod und dem Weichen der Achäer, die Mannschaft des herankommenden Kyknos? der nach Schol. Pind. Ol. 2, 90 an der Meerenge, von welcher der Hirt (Fr. 460 N.) spricht, seine Schiffe und Männer aufstellte; oder ob es die Scharen des Achilleus waren, der etwa bis dahin von der Achäerflotte getrennt, erst durch den Anblick ihres Weichens und die Nachricht vom Tode seines thessalischen Landsmanns Protesilaos bestimmt worden, auf seine Hand zu landen, um diese Scharfe auszuweichen. Es bleibt mithin auch zweifelhaft, ob das Wort des Hektor aus Sophokles Hirten (456 N.): „Süß ist des Arms Ersteifung (Ermüdung?) und vorübung Spiel“,<sup>52)</sup> als erster Ausdruck der Kampflust, womit er den Anlandern und dem Protesilaos entgegengesetzt, zu nehmen oder vielmehr so zu verstehen sei, daß Hektor nach seinem Sieg über den Letzteren (den vielleicht gleich der Prolog erzählte) dem Kyknos, der den neuen Kampf für sich allein begeht, mit diesen Worten ausdrückt, die Ermüdung, die er bei diesem ersten Kampf und Sieg sich geholt, sei nur einer angenehmen Vorübung des Arms gleich zu achten. Gewiß aber ist nach der bestätigten Sage, welche bei diesem Kriegsanfang sich Hektor und Achill nicht treffen läßt, daß der zuversichtliche Kyknos darauf bestand, allein mit seinen eigenen Scharen die Achäer völlig zu vertreiben, daß dieser unverwundbar geachtete Sohn des Poseidon die Achäer schreckte und mit

<sup>52)</sup> Hesych: ξανήσαι· κοπιάσαι. Phot. u. Suid. ξανῶ· κοπιάσω. Σοφοκλῆς Ποιμέσιν. „Εκινε τοῖς Ἀχαιοῖς βουλόμενος μάχεοθαι φησιν· ἥδι ξανήσαι καὶ προγυμνάσαι χέρα.

Hohn dem Nereidenschne, der allein vordrang, entgegenstürmte. Wenn dann die Nachricht von dem ausdauernden Feuermuth Achills, welchem Kyknos erlag, und vom Nachdringen der Achäer den Hektor bestimmte, sich auf die Stadt zurückzuziehen, um sie vor allem zu sichern, so war die Scene offen für Achills Auftritt als Sieger, für seinen Vertrag mit Hektors Herold über Bestattung der beiderseits Gefallenen (wie ein solcher im Epos folgt), für sein Gebot an die Troerhirten, die Farren herbeizutreiben zum Leichen-Opfer für Protesilaos, und endlich für den Herantritt des Odysseus oder eines andern von Agamemnon Gesendeten. Aus den Eingeständnissen der Letzteren konnte die erfahrene Wendung der Stellungen seit Tenedos völlig erscheinen und mit ihnen die Antwort Achills den versöhnlichen Schluß bilden, auch wenn sie auf die Aeußerung beschränkt blieb, er lade den Agamemnon und die Fürsten zum Leichen-Mahle des Protesilaos.

Diese ernsthaften Vorfälle (so viel zum mindesten liegt vor), die zum „Achäermahl“ erst den dramatischen Schluß bilden, gab Sophokles in jenem nicht, sondern im Folgedrama der „Hirten“, in welchem die Zuversicht, die beschränkte, friedensgewohnte des ländlichen Chors, die heldenmäßig heitere des Hektor, die hochmuthige des Kyknos durch Überraschungen gestört wurde, die zugleich gegen die dortige Zuversicht der Achäer und gegen Achills Absonderung den Kontrast und die Abrechnung darstellten. Ob man nun die „Skyrierinnen“, wie ich in den „Beiträgen“ gethan, als erstes Drama hinzuziehe oder nicht (eine Verknüpfung, die wenigstens der witzige Wechsel in der Stellung des Odysseus zum Achill empfiehlt), beweisen immer noch die beiden andern Dramen, die sich zur Fabelfolge, wie sie das lyklische Epos gab, ergänzen, daß der Anschluß an dieses bei Sophokles nicht, wie Bernhardy mit Wacker will, der Vereinzelung der Tragödien angemessen, sondern natürliche Bedingung ihrer Verknüpfung war. Dem Aeschylus, dem sie in diesem Bezug den Sophokles entgegensetzen, steht er gerade in diesem Beispiel um so näher, als Aeschylus zu seinen „Argeiern“, welchen das Achäermahl des Sophokles im Ganzen und sehr übereinstimmend in der bekannten einzelnen Stelle entsprach, auch schon die Folgehandlung nach dem Epos, den Uebermuth und Fall des Kyknos (nach Aristoph. Frösch. 963) gefügt hatte. Daß die dritte Tragödie, die Aeschylus den beiden vorausgehen oder folgen ließ, nicht gezeigt werden kann, darf nicht bestreiten, da wir von seinem Kyknos auch nur die Erwähnung, aber nicht ein Bruchstück vorfinden. Und darum kann auch umgekehrt in Fällen, wo wir für eine epische Fabel bei Aeschylus mehr Zeugnisse, hingegen bei Sophokles die bloße Nennung des Titels haben, wie z. B. für Memnon,

hieraus das Alleinstehen solchen Drama's nicht gefolgert werden. Neußere Spuren und allezeit gültige dramatische Gesetze haben uns oben darauf geführt, daß Sophokles nach Aeschylus' Vorgang die Hauptfabel vom Achilleus (die Ilias) in einer Drauensfolge wiedergegeben, nur mit Einschluß der Angangshandlung im ersten Drama, die wir bei Aeschylus nicht finden. Jetzt, aus der zuletzt gegebenen Nachweisung, tritt uns auch das epische Vorspiel dieser Achilleusfabel, der erste Zwist des jungen Helden mit Agamemnon und seine erste gewaltige Erhebung nach dem Opfertod eines Kriegsgefährten, in einer Komposition des Sophokles entgegen, die gleichfalls den Vorgang des Aeschylus gehabt hat und nicht verleugnet.

5) *Helena's Heimforderung.* Von diesem Stück des Sophokles sagt Nauck nach Welcker's Vorgang: den Inhalt scheine Schol. II. 3, 206 zu geben: „Vor dem Krieg der Hellenen kamen Odysseus und Menelaos als Gesandte nach Troia, die Helena heimzufordern; wo die Andern alle mit Uebermuth gegen sie versuhren; nur Antenor sie gastfreundlich aufnahm“; womit zu vergleichen sei Ovid Metam. 13, 200: „Das Geraubte und die Helena foderte ich (Odysseus) zurück, bewegte auch den Priamos und mit ihm den Antenor, aber Paris, seine Brüder, und die Räuber, die er geführt hatte, enthielten sich kaum — Du weißt es, Menelaos — thätlicher Frevel gegen uns.“ Also die vergebliche Gesandtschaft, die das kyklische Epos auf den Tod des Klytros und die durchgesetzte Landung der Achäer folgen läßt, als Tragödie. Muß man nicht glauben, unsere Gelehrten halten jede beliebige Zwischenhandlung des Epos für genügend zu einem Drama? Eine Fabel dieser Art, die nur die Mitte von einem Drama, und diese nur dann, wenn ihr schließlicher Niederfall sofort zur Entwicklung einer sittlich bedeutenden Entscheidung würde, abgeben könnte, für das Ganze eines Dramatikers zu erklären, der, wie man zugleich behauptet, jedes einzelne Drama für sich abgeschlossen, ist in der That mit einigem Nachdenken über Das, was als dramatische Handlung möglich ist, was nicht, unverträglich. Welcker führt aus den Scholien zur Ilias noch weiter an, daß Antimachos die Gesandten meucheln wollen, Antenor sie gerettet. „Dieselben Verhältnisse, sagt er (S. 119), Gefahr und Entkommen sind in der Tragödie zu vermuthen, nur noch mit besondern Verwicklungen und mehr poetischen Bestandtheilen verbunden.“ Also ein Nebenmotiv, das ebenfalls nicht zur Entscheidung kommt. Ueber das Besondere giebt Welcker Folgendes. Fr. 179 N.: „Und selbst die Mundart mahnt mich wirklich, einen Hauch lakonischer Sprache einzunathmen, tröstlich an“, nimmt Welcker (anders als früher Nachtr. 3. Tril. S. 293) für Aeußerung

der Helena, die den Menelaos reden hört und erkennt; worauf ein Gespräch zwischen beiden folge, in welchem sie ihm mit einem Verse, der aus des „Euripi des Heimsforderung der Helena“ citirt ist; was aber Welcker für Verwechslung mit Sophokles erklärt; versichere: „Ich aber war mit nichts untreu, Freund“, und wie sehr sie ihm zu folgen verlange und länger dem Paris zu gehören als verlängerte Unehr fühle, mit den Worten (Incert. 660 N.) ausspreche: „Mir wär's das Beste, Stierblut (ein öfter genanntes Gift) trinken, ehdenn noch ärger mich beläget solcher schnöde Ruf.“ Dies Gespräch, wodurch Menelaos von Helena wieder eingenommen werde, denkt sich Welcker als „geheime Handlung neben der öffentlichen“ der Gesandtschaft. In der Letztern habe „der Chor aus Phrygern sich mit gewichtvollen Betrachtungen zwischen Antenor, dessen Veredtsamkeit sich bewähren müssen, und der Gegenpartei, welche die Rückgabe verweigert und das Leben der beiden Gesandten bedroht, hin und her bewegt“. Odysseus habe den Troern gesagt, „was es denn so Großes sei, wenn sie ihnen ein eitles Weib, das die nicht mehr ganz frische Wange schminke, wegführen“. (Diese seltsam diplomatische Vorstellung des Odysseus gewinnt Welcker, indem er in Fr. 180 N. für die zweite verdorbene Zeile diejenige Verbesserung von G. Hermann größtentheils annimmt, die Dieser in der Voraussetzung gemacht, die Worte seien aus einem Satyrspiel). Dafür, daß auch Alexandros (Paris) unter den Personen gewesen, führt Welcker eine Glossie an, für die „Alexandros in der Helena“ citirt ist; worunter nicht der Dichter Al., sondern die Rolle im Stück zu verstehen sei; nächstdem die oben gegebene Stelle des Ovid. Aus einem titellosen Fragment vermutet Welcker auch eine Scene zwischen Paris und Helena, worin sie nach eben diesem Fragment das Gegentheil von Dem eingestehen würde, was Welcker sie dem Menelaos betheuern ließ. Endlich, daß Kalkas und ein troischer Seher vorgekommen, schließt er aus der Angabe Strabons (Fr. 182 N.), „Sophokles verlege in der Heimsforderung der Helena den Wettstreit des Kalkas mit Mopsos (auf der Wanderung nach Troia's Verstörung) und den Tod des Kalkas nach Pamphylien“. Dieses werde nämlich, meint Welcker, dem Kalkas in dieser Heimsforderungshandlung, worin er wenigstens durch einen darauf bezüglichen Seherspruch eine Rolle spiele, um ihn in dieser zu bekämpfen, von einer entgegenstehenden Seher, vermutlich Helenos, prophezeit; und so scheine die Entscheidung nicht von den Gründen im Rath, sondern von den Sehern ausgegangen zu sein.

Diese selbständige Tragödie — nicht des Sophokles — wäre aus denselben Grunde, wie mehr Entwürfe Wельkers, auf attischer Bühne

ohne große Uebelstände nicht spielbar gewesen. Wenn in der Gesandtschaftsverhandlung Odysseus sprach und, wie Welcker sagt, das Recht kräftig entwickelte, auch Antenor, wie er sagt, seine Verehrsamkeit bewährte, und die Gegenpartei gleichfalls, wenn auch nur aus des Alexandros Munde sprach, so mußte in dieser Scene (weil mehr als Drei in einer nicht sprechen durften) Menelaos stumme Person sein, und auch Priamos, der sich, nach Welcker zu Antenors Rath und Gesinnung hinneigt, und von dem als König nothwendig ein entscheidendes Wort erwartet wird, mußte stumm bleiben. Die Seher, durch welche nach Welcker die Entscheidung erfolgt, durften nicht auftreten; ihre Sprüche und die so weit von Anlaß, Ort und Zeit abführenden Vorhaltungen, wie die, welche Welcker dem Kalchas machen läßt, konnten blos in Berichten des Odysseus und des Alexandros vorgebracht und gegeneinander gestellt werden. Jede Einrichtung, um jenen, welche ohne Unschicklichkeit nicht schweigen können, und diesen, welche entscheiden sollen, vermittelt Ab- und Zugängen und Scenentheilung das Wort zu verschaffen, hätte sich mit der Natur einer Gesandtschaftsverhandlung in Widerspruch gezeigt. Denn man lasse den Odysseus und den Alexandros abgehen, um die Seher zu holen und sie als Kalchas und als Helenos zurückkommen, so darf nun außer ihnen doch Niemand als Antenor sprechen, der im vorigen Auftritt derselben Scene neben ihnen in ihrer vorigen Gestalt, als der einzige noch übrige redeberechtigte Schauspieler aufgetreten. Ebendarum konnte der Priamos dieser Scene nur ein Statist sein, und darf auch jetzt nicht sprechen. Dieser Statist mußte gleich nach des Alexandros und Odysseus Abgang unter fortwährend stummen Spiel mit Antenor abgegangen sein, damit, nach einem Chorgesang, der Schauspieler des Antenor nun im Gewande des Priamos mit Kalchas und Helenos auftreten, und dieser nun redeberechtigte Priamos die Seher vernehmen konnte, um darnach dem von der Gesandtschaft allein noch übrigen, aber nothwendig immer stummen Menelaos den Bescheid zu geben. In deßen man lasse sich getrennte Vernehmungen, womit Priamos zwischen beiden Parteien wechsle, und die Verlegung des Hauptrathes hinter die Scene gefallen, man ordne dazu die Gespräche zwischen Menelaos und Helena, Paris und Helena; wie man will, und man bringe dabei den Mordanschlag des Antimachos, dessen „besondere Verwicklungen“ Welcker nicht näher bestimmt, und die Rettung der Gesandten durch Antenor nach Möglichkeit an: welche Einheit ist in dieser Handlung? Sie hat keine, außer der, daß viele und mannichfaltige Hin- und Herreden, Dank der Frechheit des Alexandros und Vorspieglung des Helenos, zu nichts Beserem und, Dank der Vorsicht Antenors gegen Antimachos, zu nichts

Schlimmerem führen als zu einer abschlägigen Antwort. Es sei dabei das Möglichste gethan, dieses Leerabziehen der Gesandten in beunruhigter Eile, schwerbeleidigend und unheilstrohend erscheinen zu lassen, so ist das alles nur eine ausseinandergesetzte Schuld. Aber in einer Tragödie muß die Schuld zum Austrag kommen; hier ist der Austrag der, daß sie nicht zum Austrag kommt.

Welcker sagt, „sehr wahrscheinlich habe in dem Stück Helena ein hohes Interesse erregt.“ Wie er es darstellt, hätte sie aber der Dichter schlimm fallen lassen. Erst hätte sie dem Menelaos feierlich ihre Treue versichert, dann dem Paris gestanden, daß er sie in den Ehebruch verlockt<sup>53)</sup>, und dann hätte Odysseus, dem es oblag, die geraubte Fürstin, die er im Namen der Nation heimsordert, als hochangeschlagen darzustellen, und der auch im Uebrigen, nach Welcker, das Recht kräftig entwickelte, den Troern gesagt, „was sie denn viel verlören an einem eiteln Weib, das die nicht mehr ganz frische Wange schminke.“ Das paßt nur in ein Lustspiel. Welcker sagt, „die Theilnahme des Bedauerns bezog sich auf einen Versuch, wovon Wohl und Wehe zweier Völker abhing.“ Aber daß dies davon abhänge, stellte seine Handlung nicht dar. Denn in ihrer Gegenwart und Dauer ward alles was geschehen, zu thun und zu erwarten sei, als Frage aus entgegengesetzten Gesichtspunkten behandelt, und wenn die Gesandten und Antenor das zu Furchtende hervorhoben, hob Alexandros nicht minder, sondern siegreicher das Gegentheil hervor und Helenos machte des Kalchas Prophetendrohung verächtlich durch Vorstellung seines spätkünftigen Unterliegens gegen einen Wahrsager in Pamphylien. Diese Handlung konnte nur von der Bekanntheit des Zuschauers mit dem Epos den Glauben an die ernste Folge borgen, konnte dieselbe aber, während sie das Interesse auf die augenblickliche Lebensgefahr der Gesandten und Antenors Dazwischenliegen hinzog, unter dem schließlichen Entkommen jener nicht einmal zu einer energisch gesammelten Aussicht erheben.

Allein dieser ganze dem Sophokles zugeschobene Entwurf entbehrt objektiver Grundlagen. Dass die Aufführung Strabons aus der „Heimforderung Helena's von Sophokles“ über den Tod des Kalchas, auf einen Zeitpunkt der Handlung dieses Stücks nach Troia's Eroberung hindeute, daß die Art, wie sie Welcker einer zehn Jahre vorausliegenden Handlung verknüpft durch Annahme einer nirgendsbezeugten Einmischung des

<sup>53)</sup> Welcker S. 122. Ann. 8: „Vielleicht gar eine Scene zwischen Paris und Helena nach Fr. 736 = Plut. Mor. p. 530 A.: „Eine schlechte Hüterin ist die Verschönerung des Frauengemachs; wie bei Sophokles die Neuge zum Buhler sagt: Verredet hast du mich, erschmeichelt.“

Kalchas und des Helenos in die Gesandtenverhandlung, eine künstliche, gezwungene sei, drängt sich auf. Der Beweis, daß Alexandros in dem Stück vorgekommen, ist noch minder zu halten. Das titellose Fragment, das z. B. in einer der Pleistheniden-Tragödien des Sophokles (*Aërope* zu *Thyest*) Platz fände, bringt keine Weisung auf Paris und Helena mit sich. In dem *Glossen-Citat*: „Alexandros in der Helena“ ist „Alexandros“ nach der Sitte des Citirens Dichternamens. „Helena“ ist mehrfach als Tragödien- und als Komödien-Titel vorhanden und Alexandros kommt als Tragiker- und als Komiker-Name vor, dabei die Komödie *Helena* von *Alexis* und von *Anaxandrides* oder, wie öfter ver- schrieben steht, *Alexandrider*<sup>54</sup>). Es ist also unüberzeugend, in „Alexandros“ eine in ungewöhnlicher Form citirte tragische Rolle zu finden und zum Titel *Helena* den Verfasser Sophokles hinzuzudenken. Die sich schminkende Helena, die nur aus einem kühnen Textherstellungsversuch hervorgegangen ist, paßt in gar keine Tragödie des Sophokles. Demnach bleiben, als wirklich aus des Sophokles *Helena* herrührend, nur die Bruchstücke übrig, von welchen ich schon in den „Beiträgen“ (S. 248) dargethan hatte, daß sie mit Wahrscheinlichkeit einer ganz andern Fabel gehören, derselben, die auch des Euripides *Helena* zu Grund liegt (s. oben S. 76 f.).

Dabei ging ich aus und muß noch jetzt ausgehen von der schönen Stelle, die Plutarch (*Demetr.* 45) als Rede des Menelaos bei Sophokles (ohne das Stück zu nennen) uns giebt: „So dreht im Umschwung mit der Gottheit starkem Rad sich stets mein Leben, so verändert's die Gestalt, dem Antlitz gleich des Mondes, das zwei Nächte sich in einer Form und Bildung nie behaupten mag, schwach erst und dunkel, und vom neuen Licht sodann zur Schönheit wachsend, voll und voller anzuschauen, und wenn's in seiner höchsten Herrlichkeit erschien, hinschwindet wieder und zum Nichts heruntersinkt.“ Welcher zieht diese Neuerung an den Schluß der Gesandtschaftshandlung, als Bezeichnung des Scheiterns der Hoffnungen, welche Menelaos auf sein Recht, die Energie des Odysseus, die Stimmung der Helena, Gesinnung des Antenor und Neigung des Priamos gegründet. Ich muß leugnen, daß das Gleiche auf diese Situation passe. Deutlich steht es im *Loose* des Menelaos ein wiederholtes Emporgelangen zur Glückshöhe und wiederholtes Heruntersinken voraus. Es war in seinem Hochglanz, als Helena seine Frau geworden und ihm Kinder gab, es schwand, wie

<sup>54</sup> Meinekkes *Quaest. scen.* III. p. 25. 34.

sie ihm geraubt wurde. Indem er sie, um sie zurückzufordern, wieder sieht als Frau des Entführers, können ihm selbst die treusten Versicherungen ihrer Liebe nur um so schmerzlicher sein, und daß hier noch gestritten werden kann über sein Recht, daß seine Hoffnung, wie stark sie sei, von den noch sie vorenthaltenden Räubern und Beleidigern abhängt, macht sie nothwendig zu einer so getrübten und mit Bitterkeiten gemischten Empfindung und Stellung, daß man sie einer Vollmondsprach des Glücks unmöglich vergleichen, noch ihr Ende ein Sinken von der höchsten Höhe nennen kann, da es nur eine Kränkung befestigt, die noch keinen Augenblick zurückgenommen war. Erst als mit Ilioms Einnahme volle Genugthuung und Helena mit reicher Beute wieder erlangt war, stand Menelaos Glück zum zweiten mal auf stolzer Höhe, sank aber sofort wieder, da ihn auf dem Rückweg Stürme der Mehrzahl seiner Schiffe beraubten und auf lange Zeit weit ab von der Heimath verschlagen. Völlig zum Nichts indessen zum zweiten mal zu zerstören, schien sein Glück nur in dem Augenblick, als (der Sage nach, die schon Stesichoros besang) ihm an Aegyptens Küste Helena sich in ein Scheinbild auflöste, womit die Götter den Räuber Paris, die Troer, und seit seinem Wiederbesitz den Gatten selbst getäuscht. Nur auf diesen Augenblick, da gleich darauf Menelaos die wahre Helena und bald mit ihr die Heimath, glückliche Tage, Göttergunst bis über den Tod hinaus erlangt, nur auf diesen wiederholten und vermeintlich gänzlichen Verlust der wiedereroberten Helena, der den heimathfernen, an Gefährten verarmten Menelaos außer sich bringt, paßt das vorstehende, von Sophokles, ihm in den Mund gelegte Gleichniß so völlig und entspricht so feinpoetisch dieser Situation, daß es zum Beweise genügt, Sophokles hat diese Fabel behandelt. Nach derselben sieht der Altride sofort zu seinem größten Verfremden die wahre Helena nach siebzehnjähriger Trennung wieder. Unter diesen Umständen muß das Erkennen, so unwiderrührlich es sich aufdrängt, von Zweifel, Rührung, Verwirrung unterbrochen sein, und eine solche Erkennung drückt sich aus in jenem Bruchstück aus der „Heimsforderung der Helena von Sophokles:“ „Und selbst die Mundart mahnt mich wirklich, einen Hauch Lakonischer Sprache einzutragen tröstlich an.“ In der Handlung, welcher Welcker dies Gefühl einer im Zweifel begriffenen Wahrnehmung zutheilt, ist die letztere deshalb minder natürlich, weil die Gesandten nicht unangekündigt im Königspalast erscheinen kounten, darum auch Helena wohl eben so gewiß der Ankunft des Menelaos bereits entgegensaß als er sie hier zu finden erwarten mußte, keines von beiden also sich die einzelnen Kennzeichen vorzuhalten brauchte, um von der Persönlichkeit des andern sich

nach einer um so viel kürzeren Trennung zu versichern. Dagegen in der ägyptischen Fabel ist auch bei Euripides die Erkennung, obwohl im Erblicken gegeben, von Zweifeln hingehalten, kürzer bei Helena wegen des entstellten Neuzern ihres schiffbrüchigen Gemahls, länger bei Menelaos, weil er bei Euripides eben erst herkommt von der Schein-Helena, deren Auflösung ihm erst nach diesem Zusammentreffen mit der wahren gemeldet wird. War nun bei Sophokles die Auflösung der scheinbaren dem ersten Anblick der wahren kurz vorhergegangen, so mußte das Wiedersehen derselben Gestalt, die kaum erst sich für Schein erklärend für immer von ihm geschieden, den Menelaos eben so nothwendig verwirren, und die Sicherheit des Erkennens allmälig an solchen unwiderstehlichen Eindrücken gewonnen werden, wie das Fragment einen in diesem Sinn hervorhebt. Bis hierher stimmen also die Ueberreste zu den Grundbedingungen der Fabel, die wir aus Euripides näher kennen, auffallend gut, ohne eigenthümliche Fassungen des Besondern auszuschließen. Völlig stimmt ein drittes Fragment. Bei Euripides weiß Helena, daß die Entführung der scheinbaren Person, die überall für die ihrige gehalten ward, durch Paris, und der furchtbare Krieg, der sich daraus entspann, ihr den allgemeinen Ruf einer treulosen verderblichen Buhlerin zugezogen, ihre Mutter und Brüder durch Kummer getötet und Hellas mit Haß gegen sie erfüllt hat. Wegen dieser Last von unverdienter Schande frägt sie sich wiederholt (Eur. Hel. 56. 293): „Warum leb' ich noch!“ und ruft nach Erwägung ihrer ganzen Lage: „Hier hilft nur Sterben! Drum wie sterb' ich ehrenhaft?“ — Ganz dasselbe Motiv geben die Worte wieder, die uns von „des Sophokles Helena“ angeführt sind: „Mir wär's das Beste, Stierblut trinken, ehe eben noch ärger mich belastet solcher schnöde Ruf.“ Weiter die Anführung bei Strabon, daß in „Sophokles Heimforderung der Helena“ der Anlaß und Ort des Todes von Kalkas zur Sprache gekommen, verträgt sich leicht sowohl mit der Zeit dieser Fabel, in welcher des Kalkas Tod für bereits erfolgt und vom Gerücht verbreitet gelten darf, als mit dem Orte derselben, einer von Schiffen und Nachrichten häufig berührten Küste. Die Vorstellung, wie auch den Propheten der Heimweg von Troia nicht nach Hause, sondern in die Fremde und zu einer unerwarteten Todesart geführt, paßte, wie andere der mannichfaltigen Heimkehr-Abenteuer, ganz wohl in den Horizont einer Scene, welche das wunderbarste derselben vergegenwärtigt. Auch als ganz nur gelegentliche Erwähnung etwa in Menelaos' Munde, der es bei seinem Umtreiben auf See wegen gehört, konnte sich dieses Ende des Kalkas beim Unterliegen in einem Seherwettstreit, natürlich anknüpfen an den Gedanken, der auch

in Euripides *Helena* (V. 749) vorliegt, daß über die Schein-*Helena*, diese leere Kriegsursache, nicht einmal der Heerprophet Kalchas den Aufschluß gegeben, der so viel unnütz vergossenes Blut erspart hätte. Uebertigens fehlt uns freilich die engere Verwicklung des Stücks. Da hierin der Dichter die eigne Erfindung zu zeigen hatte, können wir bei Sophokles nicht die nämlichen Nebenbedingungen der Situation wie bei Euripides voraussehen, daß Menelaos förmlich schiffbrüchig, nicht etwa blos mit wenigen Schiffen hierher verschlagen, Helena durch die zudringliche Bewerbung des Königs beengt sei und nicht etwa die Hemmniß, die bei einer Fabel so romantischer Art nicht fehlen durfte, eine ganz andere; so auch die Entscheidung zum glücklichen Ende, ob durch Ueberredung, List, Gewalt, Spiel des Zufalls. Nur dieser Ungewißheit wegen können wir den Sinn desjenigen Bruchstücks nicht festsehen, dessen zweite Zeile verdorben ist, die erste, mitten aus einem Satz genommen lautet: „*Und zieh' n die Frau weg, die nicht Ruh' der Wange läßt...*“<sup>55)</sup>. Die Wange, welcher die Frau zuseht, kann ihre eigene sein, indem sie dieselbe aus wirklicher Trauer schlägt oder wie bei Euripides in vorgeblicher Tötenklage; es kann aber auch die Wange eines Andern sein, die sie bei anhaltendem Flehen nicht abläßt, zu berühren; wie beides der Sitte der Alten gemäß war. Das Eine oder Andere, und daß sie dabei von Mehren fortgerafft wird, giebt die Andeutung lebhafter Anfechtungen einer Frau, wie solche jedenfalls in dies Drama gehören. Der Titel „Heimforderung der Helena“ kann so verstanden werden, daß er ein förmlich an den König gebrachtes Verlangen, die Helena zurückzugeben bezeichne. Doch nöthigt das Wort nicht, diese Form der Handlung verauszuführen. Auch wenn sie dem zur Wiedergabe ungeneigten König, ähnlich wie bei Euripides, ohne vorhergehängtes Ersuchen, durch eine kluge Anstalt abgewonnen wurde, paßt das Titelwort nicht minder und drückt die „Heimrufung der Helena“ durch das Schicksal und ihren Gatten aus. Mit Unrecht will Welcker den Dichter-Namen ändern in dem Citat des Choroboskos: „*Euripides in der Heimforderung der Helena: „Ich aber war nicht ungetreu, o Freund!“*“ —

<sup>55)</sup> Eriotian. Gl. Hippocr. p. 180 θράσσει· ὅχλει, ὡς καὶ Σοφοκλῆς ἐν 'Ελένῃ ἀπαιτήσει φησι.

γυναικαὶ δὲ ἑκείνεται ηὐ θράσσει γένους  
τέ ὡς τοῦ μὲν ἑλον γραφοῖς ἐνημένοις (sic).

In μετέωροι könnte *Menelaeus* stehlen. In den letzten Worten, in welchen Hermann die „Pinzel“ für die sich schwinkende Helena sah, fand Schneider „angezündete Fackeln“ (*γράψια*) mit geringerer Aenderung und größerer Wahrscheinlichkeit; nur daß uns der Zusammenhang fehlt, den diese Fackeln beleuchten könnten.

„Ich aber war nicht ungetreu dem Bunde“ steht wirklich in der *Helena* des Euripides<sup>56)</sup>. Wegen der geringen Variante im Anhangswörterchen am Ende, wie deren in Citaten häufig begegnen, jenen bei Choroboskos für einen andern Vers zu erklären und „Euripides“ in „Sophokles“ zu ändern, ist gewaltsam. Vielmehr ist aus dem richtigen Citat zu ersehen, daß auch für die *Helena* des Euripides der Titel „Heimforderung der Helena“ gebraucht wurde, und giebt dies eine Bestätigung mehr, daß das gleichbetitelte Drama des Sophokles dieselbe Fabel hatte.

Hier also haben wir wieder ein Drama des Sophokles, das der Handlung nach in sich geschlossen ist (vgl. oben S. 156 ff.) und mit seinen phantastischen Motiven und seiner abenteuerlichen Verwicklung eine heitere Befriedigung erreichen konnte. Zu den charakterpathetischen Prozessen aber, die nach Bernhardy bei Sophokles in einer nothwendigen Wechselbedingung mit der Einzeldramenform gestanden hätten, zeigt es in keiner Weise sich geeignet<sup>57)</sup>.

Auf der andern Seite hat uns die Betrachtung der Epos-Episode, wie sie Welcker in dem Drama dieses Titels zu erkennen glaubt, von Neuem bestätigt, wie wenig der true Anschluß an's Epos in den Umrissen, eine solche Vollendung der Handlung im einzelnen Drama, wie sie Bernhardy bestimmt, verbürgen könne.

6) Die *Iphigenieia in Aulis* von Sophokles hab' ich übergangen. Denn da hier das Opfer im Willen des Vaters und der Tochter vollzogen (wenn auch fälschlich von der Göttin erlassen) wird, ist wenigstens die Möglichkeit, dies Stück in sich zu vollenden, nicht in Abrede zu stellen; wobei freilich die besondere Forderung der Göttin als wesentliches Motiv der Handlung und ihr unmittelbares Eingreifen im wunderbaren Schluß wieder nicht im Einklange mit Bernhardy's Behauptung steht,

<sup>56)</sup> Chorob. in Cramer Anecd. IV, 378. Etym. M. p. 430, 5: Ἐγενέθη τοι Ἐλένης ἀναιτήσει· ἵψε δὲ προδότις οὐκ ἡμην, τέκνον. Eur. Hel. B. 931. D.: ἵψε δὲ προδότις οὐκ ἡμην φίλων.

<sup>57)</sup> G. Hermann hätte geäußert (Eur. Hel. Lips. 1837. Praef. XVIII), die Möglichkeit lasse sich nicht leugnen, daß der Stoff der Heimforderung *Helena's* von Sophokles diese in Aegypten spielende Wundersfabel gewesen. Dagegen bemerkt Welcker (S. 119), dieser Stoff müßte bei Sophokles, nach seinem Dichtercharakter, das größte Bedenken erregen. Dies Bedenken erledigt sich aber aus Welcker's Werke selbst theils durch die große Ungleichartigkeit der Auffassungs- und Behandlungsweisen, welche die Stücke des Sophokles nach seiner Darstellung haben, theils durch den Schluß der Einleitung Welcker's (S. 98f.), der im Gefühle dieser Mannichfaltigkeit sich gegen die Anwendung gleicher tragischer Prinzipien und dramatischer Formbegriffe auf alle Stücke und Stoffe ausdrücklich verwarzt und hierin einen Spielraum für den Dichter in Anspruch nimmt, der für besondere Bedenken zu breit ist.

daß bei Sopholles die Gottheit im fernen Hintergrund wirke. Den Troilos übergeh' ich gleichfalls, weil der Tod dieses zarten und mutigen Priamiden durch Achill, wovon die besondere Verwirrung uns nicht bekannt ist, eine tragischerschöpfende Form gehabt haben kann. Von Palamedes ist schon gehandelt (oben S. 176 f.).

So sind wir in der Klyskette zur Ilias gelangt, aus welcher Welcker (S. 135) nur ein Stück, die Phryger, von Sopholles geschöpft und dieses von Ennius in seiner „Lösung Hektors,“ ebenfalls als einzelnuem Drama, nachgebildet glaubt. Die Gründe, die mich im Gegentheil diese römische und die sophollesche Dichtung für Kompositionen von Dramen zu erkennen zwingen, sind oben (S. 105 ff. 118 f.) entwickelt. Die Vermuthung, daß Ennius in diesem Fall dem Sophokles gefolgt, beruht nicht auf einer nachweislichen Uebereinstimmung; da wir ja nur ein einziges Redestückchen aus Sopholles Phrygern haben; sie beruht nur darauf, daß der Titel bei Ennius gleichlautet mit dem des Schlussdrama's bei Aeschylus und der Nebentitel des Letzteren (Phryger) bei Sophokles wiederkehrt. Nach der Voraussetzung, daß Sophokles keine Trilogieen gedichtet, wie auch Ennius keine, daß also bei ihnen die Auslösung von Hektors Leichnam allein, ohne den vorhergegangenen tragischen Verlauf, welchen bei Aeschylus die vorausgehenden Dramen enthielten, eine runde Tragödie gemacht, war dann die Meinung natürlich, Ennius habe, bei der gleichen Handlungsbeschränkung, auch in der inneren Ausführung besser dem Sophokles als dem Aeschylus nachgeahmt. Nun geben aber die Ueberreste aus dem Gedicht des Ennius Handlungszüge, die der Bitte des Priamos um Hektors Leiche weit voransliegen. Von diesen führt Welcker selbst an: „Die den Achill bewaffnen möchten, um selbst zu feiern,“ eine Neußerung über die Achäerhelden zur Zeit der stolzen Enthaltung Achills vom Kampfe; und: „Heraus rückt Hektor mit der vollen Herremacht und wirft auf unser Lager schon Belagerung:“ der Moment des Beginnes der Schlachtnoth, die erst allmälig wachsend — „von rings her enget Hektor unablässig ein“ — zur Aussendung des Patroklos führt, dessen Tod hernach die Erhebung Achills zum Sieg über Hektor und nach der Mißhandlung von Hektors Leichnam und der Trauer um Patroklos nun erst die Auslösung des Hektor zur Folge hat. Indem Welcker annimmt, daß jenes Vorausgehende auch in Sopholles' „Phrygern“ in der Art vorgekommen, daß das Gespräch des Achilleus mit Priamos darauf zurückgegangen sei, zieht er auch ein titellesloses Fragment aus Sophokles, als einen Theil der Schilderung von der Ankunft der Thetis mit den neuen Waffen für Achilleus, hinzu (Inc. 691 N.). „Und

ein Gefolge rauschte stummer Fische nach, um schmeichelnd mit den Schwänzen die Gebieterin“ („was freilich etwa auch in dem Satyrspiel des Sopholles „Achills Liebhaber“ könnte gestanden haben; vgl. Fr. 155 f. N.). Dies weitaus holende Gespräch bei der Herausgabe von Hektors Leichnam motiviert Welcker durch die anfängliche Weigerung Achills, weil Hektor „die Achäer zu hart bedrängt habe.“ Das wäre nun kein Beweis dafür, daß Sopholles „in dem beschränkten Umfang seiner nach innen mehr entwickelten Tragödie sich um so näher an's epische Muster gehalten.“ Denn im Epos ist das Motiv, welches Achill bei Hektors Zurückgabe überwinden muß, daß er dem Schatten seines Lieblings geschworen hat, die Leiche Deß, der ihn erschlagen, den Hunden auszuwerfen. Dies Motiv spricht sich kürzer aus, es hängt unmittelbar mit dem Pathos Achills zusammen, und ist darum tragisch. Nicht so jenes von Welcker vorausgesetzte. Deswegen der Leiche eines offenen Kriegsfeindes Schmach anhun zu müssen, weil er seinen Krieg auf's nachdrücklichste geführt, meint nur Verzweiflungspolitik oder Barbarei. Ein Held wird den Feind, der sich furchtbar tapfer bewiesen, darum ehren. Von Achill wär's doppelt unedel, am gefallenen Hektor den großen Schaden strafen zu wollen, den er den Achäern zugefügt; weil er selbst ihn gewünscht hat, damit sie erfahren, was sie ohne ihn seien, und ausgesprochenermaßen diese empfindliche Folge seiner Hintansetzung abgewartet hat, eh er sich den Gedemüthigten wiedergesellte. Ungleich besser verträgt es sich mit einer Heldenart, daß die Pein über den nicht unverschuldeten Verlust des theuersten Gefährten in wütender Rache an Dem, der ihn entseelt hat, Erleichterung sucht, obwohl nicht findet, noch bei dieser Grausamkeit beharrt. Aber freilich, wenn Achill in dieser Tragödie die letzten Kriegsereignisse nicht anwende auf die Frage der Auslösung Hektors, wozu brauchte er sie dem Priamos so umständlich zu erzählen? Umständlich genug thut er's nach Welcker. Er geht ja, nach dem zuerst angeführten Vers aus Ennius, bis auf die Lage vor diesen Kriegsereignissen zurück, wo die Helden, deren Beschädigung er am todteten Hektor strafen will, vergeblich seine eigne Bewaffnung wünschten, und vergegenwärtigt diesen Zustand so objektiv, daß er von sich selbst in der dritten Person spricht. Nicht anders beschreibt er Hektors Angriff auf das Lager, nach den zwei andern Fragmenten so, daß er ihn ganz vergegenwärtigt. Wir müssen denken, daß er das Spätere, was noch näher hierher gehört, wie Hektor den Patriklos niedergemacht, wie schwer seine Leiche sich abkämpfen lassen, nicht kürzer durchging; zumal, wenn er bei Erwähnung seiner darauf folgenden Erhebung zum Kampf die Art, wie er zu seinen Waffen gekommen, so

anschaulich ausmalend beschrieb als das Fragment von Sophokles, wenn man es mit Welcker in dies Gespräch legt, anzunehmen nöthigt. Bei solcher Ausführung, die hier sogar im Einzelbildlichen der Thetisankunft breiter ist als die Eposdarstellung, muß die Erzählung sehr ausgedehnt gewesen sein. Und wie verträgt sich ein so rückläufig ausgebretetes Gespräch mit der Gegenwarts-Energie dramatischer Handlung? Wie soll man, wenn Achill die Schlachtmomente so objektiv abschildert, von dem tiefen Gram, der die Heldenseele durchdrungen hat, und wenn Priamos gefällig zuhören und den Meeres-Aufzug der Thetis bewundern muß, von dem Vaterschmerz und der Unglücks-Größe, die ihn in das Zelt des furchtbaren Feindes geführt, noch einiges Gefühl bekommen oder behalten? — So wenig das Motiv, das Welcker dieser Erzählung unterlegt, mit dem Charakter, so wenig ist die umständliche Ausprägung derselben mit dem Pathos dieser Tragödie vereinbar. Die Ursache des Uebelstandes ist genau dieselbe, wie ich sie oben (Kap. 18) am Beispiel des Alanthoplex nachgewiesen. Weil Welcker den Fragmenten des Ennius nicht ansah, daß derselbe von der Achilleusfabel der Ilias nicht blos das Ende, sondern auch den Anfang und die tragische Mitte in verknüpften Dramen ausgeführt hat, mußte er die Stoffe der vorangehenden Dramen, die in den Ueberresten erhalten sind, dem allein angenommenen Endstück aufladen. Er konnte sie hier, wie beim Alanthoplex nur in der Form ausschweifender Erzählung in die über sie hinausgeschrittene Handlung hineinzwängen, hier, wie dort, mit ungehöriger Motivirung, zum Nachtheil des Charakters, zur Zerstörung der tragischen Situation. Es sind diese redende Fälle, in welchen das dem Epos entnommene Drama, indem es vereinzelt stehen soll, anstatt des „dramaturgischen Planes,“ welchen Bernhardy den „Epos-Umrissen“ in der Einzeltragödie zuweist, eine von unverdauten Epostheilen erstickte Handlung darstellt.

Von den ferner nach der Kyklosreihe folgenden Stoffen wird über *Aias* und *Philoktetes*, die uns vorliegen, später eigens zu handeln sein. Dass *Doloper* oder *Phönix* (Welcker 140) die Einholung des Neoptolemos enthalten, ist nicht zu sehen. Von jenen Tragödien des Sophokles aber, welche die Eroberung Ilios umfassen, hab' ich oben (17, 1, S. 94 f.) zu zeigen gesucht, daß sie in Welckers Einzelauffassung keine dramatische Vollendung zulassen, sondern die *Laokoon* und *Sinon* untrennbare Mittestücke, der *Laokoon* *Aias* eine sich wieder zu weiterem Verhängnis öffnende Entscheidung geben und erst *Polyxena* den tieftragischen Schluß zieht. Bei diesem Endstück bin ich (S. 100 ff.) am längsten verweilt. Es ward an Welckers Gestaltung desselben, ähn-

lich wie in den vorhin genannten Fällen, bemerklich, wie nothwendig das Vorurtheil des Alleinstehens jeder Tragödie von Sophokles, angewendet auf solche, die mit andern zusammenhingen, durch die Motive gerade, die diesem Zusammenhang angehörig, in Fragmenten gegeben sind, sich von einer haltbaren Planmäßigkeit und Einheit entfernen muß. Da die Begründung derselben, wie hier des Brüderstreites und der Geisterscheiung Achills, im Zusammenhange nicht erkannt wird, werden sie zu Handlungsatomen die einander nur aufhalten und stören, der Dialog wird, wie auch hier wieder, nach Welschers Annahme, der des Helden-geistes mit Agamemnon, ein von seinem Zweck, dem vermeintlichen Allein-zweck der Einzeltragödie, wirkungslos abschweifender, da gerade sein wesentlicher Inhalt nach dem Zusammenhang, bei der Nichtannahme des letzteren blos als Abschweifung eintreten kann, welche Welscher dadurch weniger hervorstechend zu machen sucht, daß er noch andere, nicht bezeugte, Abschweifungen desselben Gesprächs hinzubekent. Ist hingegen die Dramenverknüpfung begriffen, so ordnen sich die gegebenen Motive mit Sicherheit auch im besondern Stück dramatisch und steigern sich zu einer tragischen Gesamtentwicklung. Allerdings erscheinen in dieser „Ilions-Eroberung“ entgegengesetzte Absichten in Zusammenstößen, die sich in unerwarteten Verwicklungen brechen, das Pathos von einem Theil der Handelnden auf den andern fortpflanzen und zuletzt sie alle in Willen und Schicksal unter einem Gesetz begriffen zeigen. Wie aber will Bernhardy an den vereinzelten „Lakonerinnen“ das verschrankte Pathos und die Brechung seiner Widersprüche, wie am „Laokoon“ für sich, im schließlichen Wahnsinns der Stadt und Auswandern des Aeneias die lösende Harmonie, und am „Vokter-Aias“ im freiausgehenden Siegerfrevel das Erhellen der Einigung der Interessen als letzten Zielen der Handlungen und Wirren darthun? Und wie läßt sich in „Polyxena“, wenn man den Inhalt mit Welscher von den fortgehenden inneren Motiven aus den Eroberungsdramen abschneidet, in der Scenenfolge der Brüderentzweiung, dann der Opferforderung Achills mit gelegentlich eingeschüchtert Weißagung, dann der Streitreden zwischen Hekabe und Neoptolemos, endlich der Opferung Polyxena's, ein dramaturgischer Plan, ein „Ineinander aus zahlreichen Thatkräften und geistigen Triebfedern“ erkennen? Es gilt hier Dasselbe, was oben an den Tragödien des Sophokles, die sich mit den epischen Stoffen der Achäerheimfahrten berühren, an der Palamedeia (S. 176 ff.) und an der Odyssee (S. 136 ff. 148 ff.) nachgewiesen wurde: Bernhardy muß entweder die Beschränkung auf das einzelne Drama zurücknehmen oder die Formen, die er als feste Weise des Sophokles hinstellt, so weit sie das dramatisch Tragische be-

zeichnen, aufgeben. Diese mit jener festzuhalten, ist in allen diesen Fällen unvereinbar.

7) An diesem Überblick der Stücke aus dem troischen Kyklos erscheint die Art, wie Sophokles nach dem Epos dichtete, sehr mannichfaltig. Die kleinste Zahl der betreffenden Stücke (Memnon, Troilos, Iphigeneia) zeigt, nach der Fabel, wenigstens die Möglichkeit, ein Ganzes für sich gebildet zu haben. Die Mehrzahl sind solche, die Verknüpfung mit andern fordern und in den Überresten andeuten. Die Verknüpfung aber im Verhältniß zum Eposplan ist verschieden. Sie kann sich so weit spannen, wie in der *Palamedeia*, vom ersten Epos des troischen Kyklos über die andern weg bis zum vorletzten, dem *Heimfahrten-Epos*. Sie kann, wie in der dramatisirten *Odyssee*, die Haupthandlungen eines Epos und des an dieses geschlossenen (hier der *Telegonie*) zusammenfassen, oder, wie die tragische *Ilias* ein Epos in seiner Hauptfabel umfassen. Die *Eröberung Ilios* entspricht in der Folge der Handlungen der Kette der Episoden von derjenigen, die der epischen *Ilios*-Zerstörung vorangeht, durch die letztere hindurch bis in den Anfang des *Heimfahrten-Epos*. Es grenzen auch die Handlungen des „Achäermahls“ und der „Hirten“ eben so unmittelbar wie ihre Stoffe im ersten Epos des troischen Kyklos. Zeige man aber zu ihnen als weiterfolgenden Stoff aus demselben Vor-Epos der *Ilias* den „*Troilos*“ hinzu, so wäre es mit Ausfall einiger dazwischen liegenden Episoden, und mit noch größerem, wenn man ihnen die „*Skyrierinnen*“ voranstellt. So gewiß der „*Alexandros*“ nachfolgender Handlungen zu seinem tragischen Austrag bedarf, so gewiß liegt dieser nur jenseits mehreren Epen der Kette, in der Nähe des Zerstörungs-Epos; daß also hier, wie in der Ergänzung von „Achäermahl“ und „Hirten“, und wie bei der *Palamedeia*, die Gesamtverknüpfung eine andere sein muß, als der Pragmatismus der Episodenfolge im Epos. Dies ist aber auch bei der mit der letzteren scheinbar übereinstimmenden tragischen *Eröberung Ilios* und bei der dramatisirten *Ilias* in Rücksicht der inneren Ausführung der Fall, welche nicht nur viele Zwischenepisoden notwendig ausschließt, sondern auch die Hauptmomente für den dramatischen Handlungsrhythmus vereinfacht und mit eigenen Mitteln ausbildet, dargestalt, daß, wenn sie auch, wie in der *Ilias* die sittliche Peripetie und die Lösung, oder, wie in der *Eröberung*, die Fortpflanzung der Schuld um die Erschöpfung nach entgegengesetzten Seiten, aus dem Epos nimmt, sie doch mit einer strengeren Deliktheit auf die Bestimmtheit des Zusammenschlusses und des Abschlusses arbeitet. Die tragische *Ilias* folgt der epischen nicht in die reichen Nebenwege und all die mannichfaltigen Hemmnisse ihres Fortschritts, und sie schließt mit der Lösung Hektors

in Achills Gezelt, über welche die epische zu Hektors Leichenklage und Bestattung fortgeht. Die dramatische Eroberung reflektirt die weiteren Vorgänge an den engern, jedoch entwickeltern Zwecken und Wendungen für kleinere Gruppen von Personen, und sie findet ihren Abschluß im Anfange des Heimfahrten-Epos und prophetischen Vorblick auf einen Theil seines Verlaufs. Die bestimmte Anlage des tragischen Ausgangs, durch welche die Odyssee des Sophokles den Inhalt der epischen Odyssee mit der Telegonie verknüpft, ist nicht erweislich oder wahrscheinlich als in der letzteren schon gegeben, vielmehr, wie der gleichfalls verknüpfbare „Euryalos“, als Erfindung des Tragikers anzusehen. Es ist das einfache Gesetz der Gegenseitigkeit von Charakter und Schicksal, Wollen und Leiden, dessen Anschaulichkeit und Durchführung in Entscheidungen, je nachdem epische Stoffe sie hergeben oder zulassen, das verschiedene Maß bestimmt, in welchem der Tragiker jetzt im Epos weit getrennte Theile, jetzt eine Episodenfolge herausgreift, hier Zwischenglieder, dort Enden umbildet, jene Motive beibehält, diese sich schafft.

Es ist daher von der Mythenwahl des Sophokles zu wenig und zu viel gesagt, wenn man auffstellt, „in den Umrissen blieb er dem Epos getreu“. Soll „Umrisse“ die äußere Handlungsgestalt bezeichnen, so läßt sich das so allgemein nicht behaupten. Nach dem kyklischen Epos war es Diomedes, der (wohl mit Odysseus) den Philoktet aus Lemnos holte; im Philoktet von Sophokles ist es Neoptolemos. Nach dem kyklischen Epos vermählte sich Odysseus mit der Thesproterkönigin Kallidike, nach Sophokles' „Euryalos“ verführte er die Tochter des Thesproterkönigs Eupippe. Nach dem kyklischen Epos ward Palamedes auf dem Wege zum Fischfang von Odysseus und Diomedes getötet; „in der Tragödie, sagt Welcker, erfuhr diese Fabel die große Veränderung, daß gegen Palamedes von seinem Nebenbuhler Odysseus, welchen er vor dem Auszug überlistet hatte, eine falsche Anklage des Verraths aufgebracht, und er im Gerichte von diesem besiegt und von den Achäern zum Tode verurtheilt wurde.“ Nahm Sophokles in andern Fällen Handlungszüge und Verläufe aus dem Epos auf, so beweisen doch die genannten, daß diese Treue nicht Maxime für ihn war. Auf die eigentliche Zeichnung der Stoffe, die Linien der Ausführung selbst, kann Bernhardy diese Treue in den Umrissen noch weniger beziehen, da er ja selbst den Gegensatz der dramatischen Scene und Handlung gegen den Erzählungsfluß des Epos (gedrängten Raum, dramaturgischen Plan, ein Neinander von Motiven) hervorhebt. Was bleibt nun für diese Treue übrig? Eine ungefähre Uebereinstimmung in Anlässen, Mitteln, Zielen der Handlung. Dies ist aber zu wenig gesagt. Unstreitig war das Verhältniß des So-

phokles zum Epos weit bedeutender. Viele Charaktere fand er sich im Epos vorgezeichnet; was mir gewiß für die zahlreichen Figuren des troischen Fabelkreises ohne Ausführung zugegeben wird; nur daß dabei Sophokles, wie seine Kunstgattung es verlangt, weiterging in der Individualisierung und gleiche Grundzüge des Charakters für verschiedene Handlungen ungleich, ja, wie oben (S. 165) erinnert, nach sittlich entgegengesetzten Seiten abwandelte. Auch Hauptmotive bot ihm das Epos; wie z. B. bei allen vier Dramen seiner „Eroberung Ilios“ an Ueberresten deutlich vorliegt; auch für die sittliche Bestimmtheit der Handlung wichtige Nebenmotive; wofür die Scene der Fußwaschung in seiner *Odyssæ* aus der homerischen zum Belege dienen kann. Und für das ganze Geschick dichterischer Vorstellung bei Sophokles gehört hieher, was der Biograph sagt, daß er homerisch in Fabelführung und Ausdruck, und wegen der Zeichnungseinheiten seiner Darstellung, der wohl ausgesparten Wirkung, der Anmut und Kühnheit, des Charakteristischen und des Ueberraschenden, der einzige wahre Schüler Homers genannt worden sei. Wenn der Platoniker Polemon den Homer einen epischen Sophokles, den Sophokles einen tragischen Homer nannte (Diog. Laert. 4, 20), so ist darin mit der Uebereinstimmung auch der Unterschied angedeutet. So vielfach das Epos für Sophokles Vorbild und Vorrath war, so mußten sich doch nothwendig unter seinen Händen die Stoffe und Motive desselben eben so vielfach verwandeln; so daß bei gleichen Motiven seine Darstellung eine andere, bei gleichen Vorgängen seine Motivirung verschieden sein und in freifundenen Zügen eine homergleiche Trefflichkeit erscheinen konnte und mußte; wie man z. B., was das Letzte anlangt, dem homerischen *Odyssæ*, der aufwacht auf dem Boden seines Vaterlandes und weinend es nicht erkennt, die Elektra des Sophokles, die im Wiedersehens-Augenblick des Bruders über seiner vermeinten Asche weint, verglichen hat und vergleichen kann.

Der Begriff der „Umrisse“, der an Kunstwerken die Oberfläche selbst als charakteristische Erscheinungsgrenze bezeichnet, ist am wenigsten geeignet, den Zusammenhang des Tragikers mit dem Epos auszudrücken; denn in der Form der Oberfläche unterscheiden sich gerade die Kunstgattungen am nothwendigsten. Der Dramatiker, indem er die Stoffe sich selbst als gegenwärtige vortragen läßt, muß ihren Austritt völliger, ihre Gründe perspektivischer, ihren Fortschritt gedrängter zeichnen als der zährende Epiker, der zwanglos in Zeit- und Raumabständen wechselt. Dagegen sind es die inneren Formbegriffe, die Natürlichkeit der Plastik, die Maßgaben des Ethischen, die konkreten Einheitsideen, in welchen gegen den Brennpunkt zu sich die Radien der Kunstgattungen einander nähern

und verschmelzen. Der Sache nach kann also der Tragiker dem Epos am treusten bleiben in den durchgreifenden Verknüpfungen von Handlungen zu einem in seinen Folgen erschöpften Plan. Wenn solche der Epiker neben der Aufleuchtung anderer Stoffe und Plane unmerklicher anlegt, unter Ablenkungen laugsam verfolgt, und in der Abschließung selbst mit weiterströmenden Momenten mischt, so muß der Tragiker, dem ihre selbstthätig folgerichtige Vollendung Alles ist, sie gesondert aus der Breite des Epos und als Verknüpfung gesammelter entwickeln. Daher wird die Treue nach den inneren Formbegriffen Hand in Hand gehn mit Verschiedenheit in den Umrissen.

Die Versuche, die Umrisse einzelner Epos-Episoden zu Grenzen selbständiger Tragödien zu nehmen, in Alexandros, dem Odysseus im Wahnsinn, den Skyrierinuen, dem Achäermahl, der Heimforderung Helena's, den Lakonerinnen, der Nausikaa, den Phäaken, widerlegen sich dadurch, daß sie statt Tragödien ungeschlossene Scenen gewinnen. Und die Versuche, bei den Knotenhandlungen und den dazugehörigen Schlußhandlungen, die Sophokles miteinander dem Epos enthoben hat, wie bei der zum Patroklosstod gehörigen Hektorerlösung, den Knotendramen Sinon, Lackoon und der abschließenden Polyxena, den Niptra und dem Alanthoplex, von der Verknüpfung zu abstrahiren, widerlegen sich beständig dadurch, daß bei jedem solchen Drama gerade die Eigenschaften der Stoffe und Ueberreste, welche der Verknüpfung angemessen sind, sich in dieser Behandlung auf Selbständigkeit unbequem, zweckwidrig und dieser Selbständigkeit hinderlich zeigen.

Da jedoch die vorstehende Nachweisung dieses Erfolgs an den einzelnen Beispielen sich auf Herstellungsversuche zu ihrem größern Theil verlorener Dramen bezieht, kann sich die widerlegte Ansicht in die Asyle der Nacht flüchten. Sie kann behaupten die von mir aufgezeigten Uebelstände und Widersprüche, wenn sie schon an den von der gegentheiligen Ansicht selbst anerkannten Stoffen und ihren Verwendungen der Ueberreste dargethan sind, hätten in den verlorenen Theilen durch die uns unerreichbare Kunst des Dichters ihre nicht zu errathende zweifellose Vermittlung und Hebung gefunden. Darum schließe ich mit dem Beweise vom demselben.

## 22. Widerspruch derselben Gelehrten-Ansicht in der Erklärung der uns erhaltenen 7 Tragödien von Sopholles.

Bergleicht man in Bernhardy's Literaturgeschichte die in mehreren Kapiteln eingeschärzte Definition der sopholeischen Einzeltragödie mit

der nachfolgenden Charakteristik der uns erhaltenen Stücke des Sophokles so ergiebt sich, daß keines der letzteren mit seiner Definition stimmen will.

(Antigone).

Was dort in der allgemeinen Beschreibung vom verschrankten Pathos und den entscheidenden Motiven vornehmlich im Hinblick auf Antigone gesagt ist, findet freilich in dieser Tragödie noch am ehsten Bestätigung, weil in ihr, als der dritten einer Komposition, das in den vorangehenden vorgeschrittene Verhängniß zum Ausschlag und Rückschlag kommt. Gleichwohl ist die Einstimmigkeit, wie sich zeigen wird, nur oberflächlich. Die „Einigung der Interessen“, die nach der Definition als „letztes Ziel“ zu erscheinen hat (S. 702), erkennt Bernhardy bei der Antigone in folgender „Summe“ (S. 803): „Jeder Konflikt zwischen substantiellen Mächten des Lebens beruht auf Irrthum, wenngleich er aus der reinsten Gejinnung entspringt, und führt zum Unheil aller streitenden Theile; doch dem Staate und selbst dem leidenschaftlichen Eigenwillen seines Oberhauptes steht ein besserer Recht zur Seite als dem einzelnen, der ohne seine Befugnisse zu messen aus eigenmächtigem Streben (*αὐτορυπός* B. 82<sup>58</sup>) entgegentritt und durch seine Willkür eine schwer zu büßende Schuld übernimmt; darum sei Besonnenheit und vernünftiges Maß der Gipfel menschlicher Glückseligkeit.“

Wir lassen hier bei Seite (s. m. Einleit. z. Antig. S. 4), wie leer die Meinung sei, das Wesentliche eines Kunstwerks mit einem solchen Moralsatz auszudrücken, der mit gleichem Grund in hundert ganz andern Geschichten, ja der vorstehende wohl eben so völlig und eben so eindringlich in einem ausgeführten Konsistorialgutachten oder motivirten Ministerialerlaß gefunden werden könnte. Wir nehmen diese Summe an und ziehen die Konsequenz. Kreon handelt, wie der Dichter sehr fühlbar macht und des Kreon Geständniß am Schluß entschieden ausspricht, in großem Irrthum, nach Bernhardy, mit besserem Recht als Antigone; ihr Irrthum ist also noch größer. Sie war, nach Bernhardy, völlig im Stand,

<sup>58</sup>) Das Wort, worin Bernhardy angezeigt findet, daß Antigone eigenmächtig gehandelt, steht in folgendem Zusammenhang. A. ist verurtheilt, lebendig einzuschlossen zu werden. Der Chor hat vor einem Augenblick bei Kreons Entfernung die Zuversicht geäußert, daß Hämōn sie befreien werde. Jetzt, wo sie abgeführt werden soll, sucht er ihr diese Hoffnung so versteckt als Kreons Nähe räthlich macht beizubringen, indem er ihr sagt, sie werde ja nicht getötet, nicht versehrt, sondern gehe lebend, ihrer selbst mächtig in die Grust, das heißt nicht eigenmächtig (was in späteren Aeußerungen des Chors gefunden werden kann), sondern bei voller Verfügung über sich selbst im Stande, sich für ihre Befreiung zu erhalten.

ihn zu vermeiden. Denn er sagt, „dies Thema war den Mitbürgern des Sophokles vom höchsten Interesse für Bildung und Praxis“; sie konnten also daraus lernen, solchen Irrthum zu vermeiden; und das doch wohl nicht Die, welche, von anderer Denkungs- und Gemüthsart als Antigone, ohnehin nicht so gedacht und gehandelt hätten, die Belehrung also nicht brauchten, sondern die, welche durch gleichartigen Charakter gleicher Gefahr ausgesetzt waren; folglich konnte nach Bernhardy Antigone selbst den Irrthum vermeiden durch „Besonnenheit und vernünftiges Maß“. Sie handelte, sagt er, „ohne ihre Befugnisse zu ermessen, aus eigenmächtigem Streben“. Das ist entweder Leichtsinn oder Frechheit. Der Leichtsinn übersieht die Grenzen seiner Befugnisse, die Frechheit verachtet sie. Sie fehlte, sagt er, durch „Willkür“. Diese ist überall eine einseitige Selbstbestimmung, welche Gründe und Motive, die für sie da sind, abweist, um andere ausschließlich geltend zu machen, daher den Charakter getheilt und vereinigt zum Ausdruck bringt. Bernhardy's allgemeine Definition schrieb den Vorstellungen des Sophokles (S. 702) ein „gediegenes Pathos“ zu, das „den vollen Charaktergehalt offenbart“; sein Urtheil über Antigone setzt entweder Leichtsinn in ihr voraus, der keinen vollen Charaktergehalt hat, sondern einen lockern, oder Frechheit, die das, was dem Charakter Gehalt giebt, verachtet. Dies Urtheil sieht in ihr „Eigenmacht“ und „Willkür“, welches eine einseitige Bestimmung eines getheilten Charakters, kein „gediegenes Pathos“ ist; denn „gediegen“ pflegt man das Echte, Ganze, von jeder fremden Beimischung Reine, in allen seinen Theilen sich Gleiche zu nennen. Nach jener Definition hat das Drama des Sophokles überhaupt einen „pathetischen Charakter“, nach diesem Urtheil überwiegt ein didaktischer. Pathetisch tragisch ist eine Vorstellung, die uns dadurch erschüttert, daß wir die anschaulich nothwendige Entschließung und Leidenschaft einer Person unaufhaltsam zu ihrem Untergang führen sehen. Nur durch diese Nothwendigkeit fühlen wir auch den Untergang sympathetisch mit, und dies ist die tragische Erschütterung. Macht uns hingegen in Bernhardy's Sinne der Dichter bemerklich, daß die Person in einem an sich gar wohl vermeidlichen Irrthum ihres beschränkten Unterthanenverstandes begriffen sei, so wehrt er selber uns die Sympathie, wir fühlen uns von ihrer Willkür gesondert, ihre Überzeugung hat für uns keine Macht, ihre Eigenmacht keine Sympathie, ihr Untergang zeigt uns nicht das allgemein menschliche Schicksal, sondern nur das zufällige einer so unbesonnenen Person, und sein Eindruck macht uns nicht die Erschütterung des für uns eben so gültig Unvermeidlichen, sondern, insofern wir nicht umhinkönnen, sie zu bedauern, blos den Verdruß, daß sie so un-

nöthig sich zu Grunde richte, ohne einzusehen, daß es ein Irrthum sei, die „reinste Gesinnung“ zur That zu machen und dabei das „bessere Recht“ zu verleben, das „selbst dem leidenschaftlichen Eigenwillen des Staatsoberhauptes zur Seite steht“. Eine pathetisch tragische Vorstellung ist in der Erschütterung dadurch erhebend, daß sie uns ganz fühlen läßt, die Person, deren Untergang wir mitempfinden, würde nicht zum Opfer fallen, wäre nicht das Erhabene, Unwiderstehliche, Allgemeine, dem sie erliegt, mit ihrem eigenen Bewußtsein und Willen, ihrem Selbst untrennbar eins, wie es auch unser unveräußerliches Selbst ist. So fühlen wir, Antigone würde nicht so offen dem Verbot entgegenhandeln, wäre die Heiligkeit des Todtenfriedens und die Unverbrüchlichkeit der Geschwisterliebe nicht eins mit dem ganzen Leben ihrer Seele, und sie würde nicht mit solcher Aufopferung der Unabhängigkeit an die Schwester, an den Geliebten, an alle Reize des Lebens in Selbstvernichtung stürzen, wäre nicht das ruchlose Urtheil, das sie trifft, eine Verwerfung dieser Heiligkeit des Todtenfriedens und dieser Unverbrüchlichkeit der Geschwisterliebe, die sie, als ewige Gesetze, so ganz für Grund und Wesen ihres eignen Lebens erkennt, daß sie die Aufhebung derselben als Aufhebung ihres Selbst empfindet. Ihre Verzweiflung ist (B. 624), „gottlos zu sein darum, weil sie Gottesfurcht bewies“; und weil ein Dasein, wo diese Macht nicht mächtig, diese Heiligkeit nicht heilig ist, ihrem ganzen Selbst widerspricht, darum trennt sie selbst sich ganz von diesem Dasein. Sie kann das widersprochene Unwidersprechliche anders nicht behaupten, als daß sie es mit ihrem Leben vom Widerspruch losreißt. Es ist das Heilige, das unverbrüchlich Liebende, was aus ihr selbst wirkend, das einzige ihr gebliebene Wirkliche, das seinen unbedingten Anspruch anerkennt, ihr Leben hinnimmt. Es wird daher in dieser Selbstopferung dies Heilige, Unbedingte zeitlich gegenwärtig als die erschöpfende Macht, die dieses Leben darum aufhebt, weil sie sein wahres Wesen ist. Dies ist es, wodurch der tragische Untergang eben so erhebend als erschütternd wirkt, daß in seiner Ausschauung das unbedingte Wesen des Menschen, wie es das Leben erschöpft, am Mitgefühle dieser Erschöpfung in unserer Brust gegenwärtig wird als konkrete Macht, nicht als ein abstrakter Haussmoralssatz. Läuft hingegen die Vorstellung auf den letzteren hinaus, macht sie, um unsre „Praxis“ aufzuklären, uns den Irrthum einer unpraktischen Seele deutlich, so kann die Ausschauung, wie unter Unsersgleichen dem Irrthum Schmach folgen müsse, uns nicht erheben, und auch die Hoffnung, uns selber besser hüten zu können, kann nach Verhardy's eigenen Thesen nicht erhebend sein. Sie ruht nach diesen auf sehr niederschlagenden Bedingungen. Auf der letzten Pagina vor der

„Summe“ heißt Antigone „ein Ausdruck des Gewissens und freien Subjekts, die mit edlem Selbstgefühl das ewige göttliche Recht, das unter allen Hellenen gültige Recht der Todten und seine unveräußerlichen Ansprüche vertritt“. Dies Gewissen ist in der Summe als „eigenmächtiges Streben“, die Freiheit des Subjekts als „Willführ“, die Vertretung des ewigen, göttlichen, allgemeingültigen Rechts als „eine die eignen Befugnisse verkennende Vermessenheit“ gerechnet. Sollen die Athener in einer gegenheiligen „Besonnenheit und vernünftigem Maß den Gipfel der Glückseligkeit“ finden, so muß diese Besonnenheit gewissenlos und unfrei, ihr vernünftiges Maß ein Verzicht auf edles Selbstgefühl, und der Gipfel der Glückseligkeit ein Aufgeben der unveräußerlichen Ansprüche des ewigen, göttlichen, allen Hellenen gültigen Rechtes sein.

(Elektra).

In der Elektra, weil diese kein drittes Drama in der Tetralogie, vielmehr im Ganzen erst die Anlage zu einer tragischen Entwicklung ist, geht die Voraussage der Bernhardyschen Definition des einzelnen Drama, daß die Charaktere einander aus ihrem gediegenen Pathos entgegentreten und sich hieraus der Verlauf der Handlung mit entscheidenden Motiven entwickle, gar nicht in Erfüllung. Das Pathos ist hier der Haß der Elektra gegen den Gatten ihrer Mutter und diese Mutter selbst, als die Mörder ihres Vaters. Diesem Pathos tritt kein anderes kollidirend entgegen. Der Chor zuerst nimmt wohl theil an dem der Elektra, aber nach seiner gewöhnlichen Art ohne persönliches Interesse und Thatwillen; er sucht nur, ob schon vergeblich, ihre Leidenschaft zu mähigen. Dann tritt ihr die Schwester Chrysothemis nicht in kämpfendem Zwiespalt, sondern im Grunde gleichgesinnt und schwesterlich wohlwollend, aber ihrerseits ohne Pathos, vielmehr verständig und billig gegenüber. Sie versucht mit höherer Klarheit als der Chor die Heftigkeit der Schwester herabzustimmen. Elektra ist weit entfernt, ihr nachzugeben, Chrysothemis aber giebt der heftigen Schwester so viel nach, daß sie in einer besondern Sache nach ihrem Willen handelt. So wenig sich hierin ein „Kampf“ darstellt, „der (S. 792) von entgegenwirkenden und gleichsam verschrankten Figuren getragen wird“, so wenig im folgenden Auftritt zwischen Elektra und ihrer Mutter. An der letzteren ist allerdings ein Pathos innerer Gewissensqual merklich gemacht. Nicht aber mit diesem tritt sie der feindseligen Tochter entgegen, sondern mit dem Vorwurf ihrer Unverträglichkeit und dem Versuche, theils durch Rechtfertigung über die Ursache, die ihr den Haß der Tochter zugezogen, theils durch Anstimmen eines milderen Tons (V. 556) ein leidlicheres

Verhältniß einzuleiten. Da sich jedoch hiergegen Elektra nur als die schonungsloseste Richterin der Mutter ausspricht, kann diese nur abbrechen und für den Augenblick wenigstens Ruhe von ihr begehrn zu dem Gebet, dessen halbunterdrückte Worte einen Zustand inneren Elends durchblicken lassen, welcher, wie nachher ihre Geständnisse bei der ihr gebrachten Nachricht vom Tode des Orest geeignet sind, das tiefste Mitleid zu erregen. Diese falsche Todesnachricht erhöht die Bitterkeit in Elektra, da ihre Hoffnung auf Rache gescheitert scheint. Chrysothemis, welche Zeichen dieser Hoffnung gefunden zu haben glaubt, wird von ihr zum gleichen Schmerz und zur Willigkeit, ihren Vorschlag der Selbsthilfe zu hören, aber nicht zur Annahme desselben bewogen, da er dahingeht, den Herrn des Hauses, den mitschuldigen Gatten der Mutter, zu ermorden. Auch hier ist keine Kollision pathetischer Bestrebungen. Auf Seiten der Elektra ist die rücksichtslose Leidenschaft, auf Seiten der Chrysothemis die vernünftige Einsicht, die zwar auf ihre Gegenvorstellungen wilde Vorwürfe zu hören bekommt, sich aber zurückzieht, ohne ihre Wohlmeinung für die Schwester zu verleugnen. Auf den Verlauf haben diese abweichenden Erklärungen der Schwestern keinen Einfluß; auch kommt Elektra nicht dazu, ihren pathetischen Vorsatz auszuführen. Sie wird hernach bei ihren Thränen über der vermeintlichen Asche des Orestes von diesem erkannt und durch die Ueberraschung, als er sich zu erkennen giebt, zur übersströmenden Freude hingerissen. Diese zu stillen gelingt nicht der Vorsichtsmahnung des Bruders, erst der dringlichen Warnung des alten vertrauten Helfershelfers. Als nun Orest mit Gefolge in's Haus geht, seine Mutter zu ermorden, hält Elektra außen Wacht, weil Aegisths Ankunft erwartet wird. Ihr Aufruf, als drinn die Bitten der Mutter schallen, betheuert, sie verdiene kein Erbarmen, und heißtt, als die Mutter auffschreit unter dem Schlag und Vollenden der Rache. Orest, der blutig aus dem Haus tritt, zieht sich bald bei Aegisths Annäherung zurück. Die Fragen des Letzteren nach der Nachricht von Orestes Tode und nach seinen sie beweisenden Ueberresten beantwortet erst Elektra, dann Orest mit List und Hohn scheinbar nach seinem Sinne; und nachdem ihm anstatt Orest's, der Alkytämnestra Leiche gezeigt ist, und bei diesem Schreck ihm sich Orest sofort zu erkennen gegeben hat, fordert Elektra diesen feurig auf, Augenblicks der Aegisth niederzumachen und den Hunden auszuwerfen. Orest zwinge ihn, voranzugehn in's Haus, daß er an der Stelle, wo er seinen Vater umgebracht, sterbe. Dies ist die Entscheidung, mit der das Stück endet. Sie ist insofern allerdings That der Elektra, als sie es war, die einst, als ihr Vater ermordet wurde, den kleinen Orest in die Ferne flüchtete.

und zum Rächer auffsparte; dann alle die Zeit her nur in dem Gedanken seiner Zukunft und dieser Rache lebte, und nun beim Eintritt derselben mit der entschiedensten Gesinnung und willigsten Beihilfe sich daran betheiligt hat. Ihr dargestelltes Pathos aber war es nicht, das den Erfolg bestimmte, sondern Drest kam an mit dem Vorsatz dazu und mit dem eingeholten Drakelrath, ohne Kriegswaffen gerechten Todtschlag zu erlisten, und er entwarf mit seinen Gefährten den Anschlag so, wie er durchgeführt wird. Es war das Mittel dieses Anschlags, die Täuschung mit dem angeblichen Tod Drests, welche dem vorgestellten Pathos der Elektra die bestimmte Gestalt wüthender Dual, bittern Unmuths über die bedachte Fassung der Schwester, verzweiflender Entschließung, eigenhändig den Aegisth zu ermorden, heißen Jammerklage über Drests Urne, und dann im Uebergang zur Erkennung die Gestalt der äußersten Ueberraschung und lebhaftesten Freude, endlich beim Erfolge selbst die Gestalt triumphirenden Rachedurstes gegeben hat. Nicht diese wechselnden Phasen der Leidenschaft machen den Erfolg; sie erzeugen im Gegentheil Vorstellungen und Vorsätze, die nicht zur Wirklichkeit kommen, und als die Wirklichkeit an sie herantritt, halten sie zunächst den Erfolg nur auf, der dann wesentlich durch die List und die Hände der Andern zustandkommt. Die Wortwechsel mit der Schwester und der Mutter kann man, wie der Elektra Täuschung und Ueberraschung, „Wirren“ nennen, „Kollisionen“ der Handlung sind sie nicht, noch gehen „aus ihnen die entscheidenden Motive“ hervor. Der Gang entspricht also in keiner Weise der Vorzeichnung Bernhardy's. Er gesteht dies (S. 804), indem er sagt, „die pathetischen Triebfedern dieser Handlung sind überwogen durch ein sittliches Bild, den starken und strengen Charakter der Elektra“. Er ist hierin mit O. Müller, gegen welchen er noch nachher (S. 808) erinnert, „Gemüthszustände könnten als blos psychologischer Alt nicht füglich für Sophokles ein Thema sein“, wider Willen einstimmig, da die Beschränkung des Blicks auf das einzelne Drama ihn nöthigt, für dessen Hauptinhalt ein Selenengemälde zu erklären. Denn er kann die Auftritte des Stücks nicht als dramatische Mittel des Endes geltend machen, sondern verstärkt das Zeugniß gegen sich selbst in der Erklärung: „die übrigen Rollen und der Verlauf der Scenen setzen diesen Geist des Hasses und der Liebe (in Elektra) in sein volles Licht“ (sie dienen also nur der Beleuchtung des Charakterbildes): hierauf sind die Wechselreden mit dem Chor, der zweifache Kontrast gegen Chrysothemis, der Gegensatz zur Alkytämnestra berechnet; hierdurch ist auch der Uebergang zum Gipfel der ganzen Charakteristik vorbereitet“. Diesen

findet Bernhardy in der „kühnen Entschließung der Elektra, selber den Aegisth zu tödten,“ welche, da sie nicht ausgeführt wird, immer nur Selenmalerei bleibt. Dabei vollendet das Nächstfolgende den Widerspruch mit der Definition. Diese gab dem Sophokles (S. 702) die „verflochtene Peripetie,“ und sagte, „er versteckt und verschlingt seinen Plan, um das Auge für die Höhen und Tiefen der geistigen Welt zu schärfen. Hier, auf dem Gipfel des Charakterbildes (S. 805) heißt es: „Auf diesen Punkt der höchsten Spannung gelangt der Zuschauer in vollkommener Sicherheit des Gemüths, da er von Anfang her um den Plan der Handlung weiß.“

Mit Preisgebung also seiner eigenen allgemeinen Behauptungen erkaufte Bernhardy bei diesem einzelnen Drama die Vorstellung einer einheitlichen Vollendung, aber er gewinnt sie auch so nicht mit Wahrheit. Da die befestigte Fabel, wie sie dem Sophokles vorlag, die Familienzerrüttung in diesem Königshause, als eine von Schuld zu Schuld sich fortbedingende, eine Erinnen-Drangsal, namentlich den Muttermord Orests, wenn schon ihm auferlegt durch die Nachforderung von seines Vaters Blut, doch nicht minder als furchtbare Verbrechen darstellt, das ihm lange Verfolgung von den Erinnen der Mutter zuzieht: so ist der Theil der Fabel, den die „Elektra“ giebt, die über das Gelingen der That Orests nicht hinausgeht, ohne abschließende Beruhigung, ohne sittliche Auflösung. Dies darf Bernhardy nicht zugeben, der versichert hat, daß Sophokles im einzelnen Drama (S. 702) nach vollbrachtem Kreislauf des auf alle handelnden Personen sich fortpflanzenden Pathos die Ausgleichung in einer höhern Wahrheit erreiche. Um dies bei der Elektra wenigstens theilweise festhalten zu können (denn daß hier das Pathos den ganzen Kreis der handelnden Personen durchlufe, zeigt er nicht und kann es nicht zeigen), muß er zwei unhaltbare Annahmen machen. Die erste ist, daß die Grundgestalt und Natur der Fabel von Sophokles außer Kraft gesetzt sei; was er (S. 804) mit den Worten ausdrückt: „Die Idee der Blutrache tritt eben so sehr als die Vergangenheit der Atriden in den Hintergrund,“ (S. 805) „die Erinnen sind ausgeschlossen.“ Daß dem nicht so sei, werd' ich am Drama selbst in meiner Einleitung zur Elektra zeigen. Hier beschränkt' ich mich auf die zweite dieser Annahmen, die um eine vollkommene Lösung am Ende dieses Drama's zu gewinnen, den Muttermord Orests für eine einfach gute That, die sittliche Haltung der Elektra für gerechtfertigt erklärt. In diesem Sinn bezeichnet Bernhardy als das Wesentliche der Komposition das „sittliche Bild, den strengen und starken Charakter der Elektra, die von den Mörtern des Agamemnon verfolgt, um ihren Vater

trauert und duldet, in der Klage um ihn eine Lust empfindet und die Trübsal überwindet, zugleich in den Gefühlen der Rache, wiewohl ohne Hoffnung, ihre Thatkraft sammelt. Von diesem „Geist des Hasses und der Liebe,“ der die Heldenin beseelt, behauptet er, „sein Feuer werde durch Maß und Reife gedämpft.“

Umsonst hat Sophokles den Charakter der Chrysothemis erfunden und zweimal in ihren ausführlichen Auseinandersetzungen mit der Schwester den Unterschied klar gemacht, der zwischen einem vollen Gefühl von der Sünde und Schande des Hauses, dem aber das Bewußtsein der eigenen Beschränkung und nothwendigen Geduld zur Seite bleibt, und jenem ungezügelten und unbesonnenen Haß der Elektra besteht, welche den Gefährten, mit denen sie leben muß, auch die Gegenschritte zum Vorwurf macht, die sie selbst durch ihre offene Bitterkeit hervorgerufen hat und fortwährend absichtlich hervorreizt. Das ist sittliche Strenge (gegen Andere, aber nicht gegen sich), sittliche Stärke (gegen äußern Harm, aber nicht gegen die eigene Leidenschaft). Umsonst hat Sophokles auf's bestimmteste das Betragen bezeichnet, durch welches Elektra die Mutter und den Hausherrn zwingt, sie als peinliche und höchstgefährliche Hausgenossin niederzuhalten; umsonst läßt er diese Tochter, als ihr die Mutter mit versöhnungsuchenden Neuerungen das Wort frei giebt, die ganze Schande der Mutter ihr in's Angesicht und vor Zeugen mit der schneidendsten Härte vorrücken und ihr auch die Entfernung des Orestes, zur Last legen, den sie mit demselben Athem ihr bekennt, „selbst entfernt zu haben,“ um ihn, „wenn sie's vermöchte, zur Fluchgeisel der Mutter zu machen.“ Das ist Maß und Reife. Umsonst läßt Sophokles hernach bei der Nachricht vom Tode des Orest, als Klytämnestra neben Ausbrüchen unzweideutigen Mutterschmerzes eingestehst, durch diesen Verlust von der beständigen Drohung erlöst zu sein, mit welcher Elektra „Tag und Nacht ihr das Herzblut ausgesogen,“ dieses wahre Geständniß des entsetzlichen Zustandes, den die Tochter der leiblichen Mutter bereitet hat, von dieser für einen Hohn ausgeben, den die Mutter am todteten Orest auslässe! Dies ist Maß und Reife in Haß und Liebe. Den Gipfel dieser Eigenschaften sieht Bernhardy da, wo Elektra sich aus dem tiefen Schmerz über den vermeinten Tod ihres Bruders ermannnt und mit rührender Veredtsamkeit den kühnen Entschluß ausspricht, selber den Agisth zu tödten.“ Die weise Kunst des Sophokles hat den Hervorgang dieses Entschlusses durch eine dem Zuschauer klare Täuschung der Elektra motivirt und ihn gerade in den Augenblick verlegt, wo er, wie der Zuschauer weiß, am allerunnothigsten ist, da der Rächer Orest lebt, da ist, und sein Entschluß bereits zum Werke schreitet. Der Dichter

hat so die höchste Bitterkeit des Jammers und des Hasses der Elektra vor des Zuschauers Einsicht auf das Unwirkliche, Irrige, auf die menschliche Kurzsichtigkeit über das Vergangene, die eigene Lage, die nächste Zukunft gestellt. Daraus, meinte er, würde dem Zuschauer, der menschlich genug fühlt, um von der wilden Unkindlichkeit der Elektra beleidigt zu sein, die Ahnung ansteigen, daß diese kurzsichtig Entrüstete, wie über den äußern Grund ihrer Entrüstung, so auch über den innern, und wie über den Weg zum Ziel, so auch über dies Ziel selbst, worin sie nur Gerechtigkeit und ihre höchste Freude sieht, sich bitterlich täusche. Der Griech verstand das; er war gewohnt, jenseits der Ermordung der Klytämnestra den Orest wahnsinnig und Elektra kummervoll zu sehen. Unsere Gelehrten aber finden in dem Nachentschluß der Elektra nur die Gisprlung eines sittlichstrengen Charakters, der bei gesammelter Thatkraft um feurigem Gefühl Maß und Reife habe.

Hier liegt uns das eigenthümliche philologische Moralsystem offen; denn Bernhardy steht nichts weniger als allein in diesen Ansichten. Antigone, die niemanden verfolgt, niemanden ein Leid thun will, nur, wie sie selbst sagen, aus Gewissen, an der Leiche ihres unglücklichen Bruders die letzte Liebespflicht nach heiligem, unveräußerlichem Recht ausübt, die, sagen sie, übernimmt eigenmächtig, ohne ihre Befugnisse zu messen, durch ihre Willkür eine schwer zu büßende Schuld, weil sie dem besseren Recht, nämlich dem leidenschaftlichen Eigenwillen des Staatsoberhaupts zuwiderhandelt; aber Elektra, die den Gatten ihrer Mutter, der eben so faktisch wie Kreon, Staatsoberhaupt, und nicht, wie dieser, seit einer Stunde, sondern seit vielen Jahren ist, der jetzt auch, wenn Orest, wie Elektra glaubt, nicht mehr lebt, der Abstammung nach das Thronrecht hat — ermorden will, die ist hierin ein sittliches Musterbild.

Wir vergessen nicht, daß der Fürst der Elektra, den sie morden will, es dadurch geworden ist, daß er ihren Vater umgebracht hat, aber diese seine Schuld ist untrennbar von der ihrer leiblichen Mutter. Kann und darf eine Tochter die strafende Richterin der Mutter sein? Wenn sie damals, als sie den kleinen Bruder heimlich in die Fremde förderte, Grund hatte, zu fürchten, er werde im Hause der Mörder seines Vaters nicht verschont bleiben: mußte sie darum den Erwachsenen auffordern als Nächter in's Mutterhaus zurückzukehren? Jetzt, da er wirklich die Nache, die ihr einziger Gedanke blieb, verübt, Klytämnestra ihn anruft: „Kind, mein Kind, erbarme dich deiner Mutter!“, Elektra dagegen ruft: „Nein, du hast dich ja auch nicht seiner, noch seines Vaters erbarmt,“ schreit der Chor unwillkürlich Wehe über das unglückliche Fürstengeschlecht. Die Tochter aber hört mit Lust den Jammerschrei der ge-

schlagenen Mutter und ruft dem Bruder zu: „Schlage, wenn du die Kraft hast, doppelt!“ und da sie hört, daß es geschah, fühlt sie noch keinen Schauer, nur den Wunsch, daß Aegisth gleich mitgetroffen wäre. Als Dieser kommt und nach den Fremden fragt, welche die Nachricht von Orests Tode gebracht, sagt von ihnen Elektra mit sarkastischer Zweideutigkeit über der Mutter Ende: „Sie sind mit der freundlichen Wirthin gut fertig geworden.“ Ihre weiteren Antworten setzen den Hohn fort, und dann beseuert sie den Bruder, ungehört den Aegisth zu schlachten. Dies ist die Scene, von welcher Bernhardy sagt: „Die Katastrophe des schuldigen Königspaares entfaltet sich mit solcher Gewandtheit und Energie, daß der Ernst der schauerlichen That von peinlicher Breite, wie von düsterer Empfindung frei bleibt. So schließt das Stück, welches das Gottvertrauen eines festen Charakters ohne Missethon verherrlicht, als ein Akt der göttlichen Gerechtigkeit, von dem die Erinnhen ausgeschlossen sind.“ Auf der vorigen Seite hieß es noch, Elektra sei in den Gefühlen der Rache „ohne Hoffnung“, und in der That, sie spricht es wiederholt aus, sie könne und wolle auf keinen Beistand mehr harren und hoffen; hier am Schluß heißt dies „das Gottvertrauen eines festen Charakters.“ Früher hieß es (S. 792) „das leitende Motiv“ bei Sophokles sei immer die Herstellung der Harmonie oder des Gleichgewichts der sittlichen Mächte,“ (S. 797) „immer führe er die Handlung durch einen sittlichen Schwerpunkt in die richtige Bahn.“ Hier sollen wir nun diesen sittlichen Schwerpunkt und diese Herstellung der Harmonie darin finden, daß die Kinder ihre Mutter mit List umgarnen und meuchlings ermorden. Lange vor Sophokles hatten die Griechen ihr sittliches Gefühl von der heiligen Unverleylichkeit auch der schuldigsten Mutter für ihr Kind, ausgedrückt in der Fabel von Orest und der schweren Heimsuchung, womit er den ihm aufgebrachtenen Muttermord zu büßen hat. Dem Sophokles, den er als einen Lehrer der Humanität für seine vorgeschrittenen Zeitgenossen schildert, dichtet Bernhardy die Röhheit an, den tödtlichen Haß einer Tochter gegen ihre Mutter, die Wollust an dem Mordstreiche, der sie trifft, den Sarkasmus über ihre rauchende Leiche, als eine „Katastrophe, die von düsterer Empfindung freibleibt,“ als eine „Verherrlichung des Gottvertrauens ohne Missethon“ vorgestellt zu haben. Das ist nicht die Konsequenz des Sophokles, nur die der falschen Hypothese vom Einzeldrama. Nach der allgemeinen Definition Bernhardy's hätte sich Sophokles auf dieses beschränkt, um (S. 575) „auf eingeschränkter Fläche den reichsten pathologischen Gehalt zu entwickeln;“ nach dieser Erklärung der Elektra jedoch hätte er die „pathetischen Triebfedern“ in den Hinter-

grund gedrängt, um einen sittlichen Charakter von Maß und Reife zu entwickeln, und dessen heitere Vollendung wird in der Zeichnung seiner schauderhaften Unkindlichkeit gefunden. Nach allen Seiten mit den vorangestellten Thesen im Widerspruch, ist es diese Erklärung nicht minder mit der Sittlichkeit der Griechen und dem menschlichen Gefühl aller Zeiten.

(König Oedipus.)

Auch beim ersten Oedipus kann Bernhardy nicht Wort halten und die pathetische Kollision von Charakter gegen Charakter, die er für die Grundform der Tragödie des Sophokles und ihre Brechung für die Entwicklungsweise der entscheidenden Motive ausgegeben hat, zur Wahrheit machen. Das Mitleid, welches Anfangs den Teiresias gegen Oedipus so zurückhaltend macht, dann, wie Oedipus dringt und ihn hart beleidigt, der Zorn, womit er ihm seinen schrecklichen Zustand in prophetischen Ausdrücken vorhält, ist kein Pathos, das mit dem des Oedipus kollidiert und übt auch keine Rückwirkung auf den Seher, der sich in der Sicherheit seines Geistes zurückzieht. Der Streit hierauf des Oedipus mit Kreon zeigt auf Seiten des Letzteren weder ein gegenseitiges Pathos, noch Ansteckung mit dem des Oedipus; er vertheidigt sich nur verständig und rechtemgemäß, und der Ausgang des Wortwechsels durch Dazwischentreten der Königin ist auch kein entscheidendes Motiv für den des Drama's, bei dem vielmehr Kreon ohne Gehässigkeit zu dem gefallenen Oedipus tritt. Die Verfassung, in der Iokaste dem Oedipus nicht entgegensteht, sondern ihn begütigt, ist erst vernünftiges, dann leichtsinniges Beschwichtigen, kein Konflikt. Nur hat sich Oedipus durch sein Vertragen in diesen Szenen immer mehr Zeichen seiner schauerlichen Vergehnungen heraufgewühlt. Darüber scheint der Bote aus Korinth im ersten Augenblick Veruhigung zu bringen; indem sie aber Oedipus recht gründlich sich will bestätigen lassen, führt sie in's Gegentheil, für Iokaste unmittelbar, die, weil sie den Oedipus nicht aufhalten kann, zum Sterben forteilt, für Oedipus mit dem kleinen Aufschub, daß ihm die Verzweiflung eine kurze Wahnhoffnung eingeibt, die er sich mit dem Versuch ihrer Bekräftigung durch Verhör des greisen Hirten selbst widerlegt und nun wütet, erst gegen die Frau und Mutter, dann, da er sie erhängt findet, gegen seine eigenen Augen. Wesentlich sein Pathos allein hat (zuwider der allgemeinen Versicherung Bernhardy's) die Entscheidung in dieser herbtragischen Form herbeigeführt.

Noch von einer andern These seiner Definition sieht sich Bernhardy genöthigt, bei dieser Tragödie, wie er sie auffaßt, das Gegentheil auszusagen. In jener war gesagt (S. 702), Sophokles „lässe die

Gegensätze nicht durch die Schranke des überwiegenden Schicksals bestimmen," es sei eine „freie, sittliche Nothwendigkeit, in die er den Einzelwillen auflöst;" (S. 791) seine Charaktere tragen in der eigenen Brust ihr Glück und ihre Zukunft, ohne durch ein dunkles Schicksal und seinen vermittelnden Hintergrund, durch Drakel und Traumbilder bestimmt zu werden; alles gehe menschlich und im Lichte des freien Willens her." Hier dagegen ist es nach seiner Auffassung (S. 806) nur „das herbe, seit Jahren verhüllte Schicksal, das an einem mit fürstlicher Tugend geschmückten Manne den Vater ahndet, den Schuldlosen in Schlummer wiegt und in Blutschuld verstrickt, zuletzt durch Enthüllung des lange gehgten Irrthums in schmachvolles Elend stürzt." Die Büge in der Beichtung des Oedipus, welche gegen diese einfache Schuldlosigkeit und reine fürstliche Tugend zeugen, „entspringen, nach Bernhardy, aus der Dramaturgie." Die Rechtfertigung der tragischen Idee, wie sie in verschiedener Weise Schlegel, Thudichum, D. Müller versucht, weist er ab (S. 807f.); und von dem Dichter, der, nach seiner allgemeinen Charakteristik (S. 685) den Mythos zu „veredeln" pflegte, sagt er hier (S. 806): „Sophokles hat in dieser durchaus eigenthümlichen Schicksalstragödie den Fatalismus des rohen Mythos erschöpft — vielleicht mißfiel den Athenern ein so widerwärtiger Standpunkt, als sie dem Philokles den ersten Preis ertheilten."

(Oedipus auf Kolonos.)

Eben so vergeblich als in den vorhergehenden Beispielen sucht man in Bernhardy's Erklärung des zweiten Oedipus die Nachweisung der einander entgegenwirkenden Charaktere und der verschlochtenen Peripetie, die aus ihren Widersprüchen die Lösung entwickle. Statt dessen trifft er gegen die Absicht wieder mit D. Müller überein, indem er dies Drama ein „mehr tiefes als drastisches Seelengemälde" nennt. Wie die Elektra, soll es wesentlich Verherrlichung eines Charakters sein. Nicht eine „Einigung der Interessen," die nach der allgemeinen Definition zu erscheinen hätte, wird als Ziel des Prozesses gewiesen, sondern (S. 809): „die Weihe des Dulders, welchen die göttliche Flugung am äußersten Ziele des Leidens und unverschuldeten Mißgeschicks verklärt; mit der Hindeutung auf ein seliges Jenseits, in dem der durch ein hartes Erdenlos zerknickte und geheilige Mensch eine sittliche Genugthuung hoffen darf."

Wir stoßen hier wieder auf das philologische Moralsystem, dessen ganz eigenthümliche Natur wir schon bei der Antigone und Elektra kennen gelernt haben. Oedipus liegt in diesem Stück von Anfang bis zu Ende

die Absicht, sich an seinem Volk blutig zu rächen (V. 93. 460. 622. 646. 1524). Ein solcher nach Rache dürstender Mensch heißt in diesem System ein *Dulder*. Bei Sopholles warnt ihn gegen Ende des Stücks die eigene Tochter, die an ihm in seinem Elend die äußerste Hingabe bewiesen hat, vor seinem „Zorn“ (1194), und nennt sein Unglück die „böse Folge böser Heftigkeit“ (1197). Das heißt in diesem System unver schuldetes Mißgeschick. Sopholles hat es mit fester Hand ausgedrückt, daß den Oedipus von seinen Gegnern nichts getroffen hat, als wessen ihn das Gottesurtheil des Orakels und sein eigenes Urtheil schuldig erkannt hatten. Er läßt ihn aber dreimal im Stück sich für unschuldig an seinen Vergehungen erklären, jedesmal aus einem andern Rechtfertigungsmotiv, und die letzteren hat Sopholles mit tiefer Dialektik so gefaßt, daß dieselben, wegen welcher er sich verziehen hat, mit größerem Recht die geringeren Vergehen seiner Gegner entschuldigen, welchen er unversöhnlich zürnt (s. m. Einl. in Oed. Kol. S. 28. 31. 33. 35). Von den Göttern sagt Oedipus, es sei „ein Schwaches, daß sie ihn als Greis heben, der in jungen Jahren hingefallen“ (V. 395); sie haben „an ihm, dem Fehlerlosen, einen alten Groll gegen sein Geschlecht ausgelassen“ (965); von sich sagt er (1338) „jede Art unseligen Brandmals hafte an ihm.“ Ein Solcher heißt in diesem System *verklärt*. Oedipus weiß, daß sein Leib den Rachegöttinnen heimfällt und das Land, wo er in ihrem Haine sein Grab findet, eine Uebermacht über sein Vaterland gewinnt, so daß seine Stammgenossen, wenn sie im Kriege den Boden seines Grabes betreten, bluten müssen. Er ver macht seinen Leib dem fremden Boden, um auch als Schatten ein Fluchdämon seines Vaterlandes für alle Zeit zu bleiben. Das heißt in diesem System *Hoffnung auf ein seliges Jenseits*. Oedipus hat seiner Vaterstadt geflucht, als sie ihn austrieb, und hat seinen Söhnen den tödtlichen Zwist angeflucht (367f. 421. 1299f.), der nun zu dem Kriegstande Thebens ausgebrochen ist, um deswillen der Schwager des Oedipus versuchen muß, ihn wieder in Thebens Gewalt zu bringen. Bei diesem Versuche wiederholt Oedipus seinen Fluch auf Theben (789), und als der Schwager Hand an ihn legen will, flucht er über ihn und seine Kinder, daß er in einem Elend, wie das seinige, ergrauen müsse (868). Seinen reumüthigen Sohn, der ihm, Verzeihung und Hilfe suchend, als Bittflehender naht, überschüttet er mit grimmvoller, lägenhaft übertreibender Beschuldigung, und uneingedenk der ernstlichen und rührenden Fürbitte seiner treuliebenden Tochter, verflucht er ihn zum zweitenmal zum Wechselford mit seinem Bruder, unmittelbar, eh Donner und Erdbeben ihn mahnen, zu Grab zu gehn. Ein solcher mordgrimmiger Rabenvater heißt in der

Philologenmoral ein durch sein hartes Erdenlos geheiligter Mensch. Das Abscheiden des Oedipus dürfen seine treuen Töchter nicht sehen, nur Theseus, der dabei entsezt seine Augen deckt (1651). Die Stätte seines Grabes muß geheim bleiben, kein Angehöriger darf es besuchen, niemand je begrüßen; eine Entbehrung des Grabkultus, welche, nach der Sitte der Griechen, nur gerichtete Verbrecher traf, und nach ihrem Glauben einen ruhelosen Zustand des Abgeschiedenen bedingte. Sie hat auch bei Oedipus diese Bedeutung, daß der Tote nicht versöhnt wird und nie versöhnt sein will, um dem Volk seiner Heimath ein schädlicher Geist zu bleiben. Die Versiegelung dieser Unversöhnlichkeit ist sein Testament. Dies ist es, was Bernhardy die sittliche Genugthuung nennt, die der Geheiligte jenseits hoffen darf. Die verbitterten Auslassungen des Oedipus im vorbern Theil des Stücks bei den Nachrichten der Ismene, dann die Ergiezung des Hasses gegen Kreon, der Streit, das Handgemenge, der Fluch und nach dem Zwischentritt des Theseus der erneute Wechsel von Schmähungen haben für die philologische Nervenstärke eine „ungetrübtte Milde des Gedankens, Zartheit und Wärme, Vorwiegendes des Gefühls.“ Diese Beziehungen und Drohungen, Erhitzungen und Verwünschungen der Eingänge sind Ausdrücke von „Kummer und melancholischer Trauer;“ aber diese Stimmung, sagt Bernhardy, „weicht der ruhigen Sehnsucht und löst sich immer mehr in sanften Frieden auf. Von Wessen ruhiger Sehnsucht, von Wessen sanftem Frieden ist die Rede? — Nach der Veruhigung des Handels mit Kreon durch Theseus folgt das Gesuch des Sohnes um Gehör, dessen Sehnsucht, da er vom Vater die Entscheidung des bewegten Kriegs und des eignen Schicksals zu erwarten hat, keine ruhige sein kann. Oedipus will so gar nichts vom Sohne hören, daß es den Theseus bestimdet und Antigone, in ihrer bangen Sehnsucht nach dem Bruder, dem Vater vorsichtig, aber ernstlich zu seiner Pflicht zuredet. Er giebt so weit nach, den Sohn zu hören, doch mit dem Beding, freien Willen zu behalten. Der Chorgesang vor dem Auftritt des Sohnes feiert keine ruhige Sehnsucht, sondern anhebend mit dem Gedanken, daß Niegeborensein das Beste, früher Tod das Nächstbeste sei, schildert er das Menschenleben als vollkommen friedlos, als einzige traurige Hilfe das Abscheiden, und sieht im Zustande des Oedipus eine endlose Umstürzung. Dann folgt der Auftritt des weinenden Sohnes, seine Scham, Neue, flehende Beschwörung des Vaters, der erst grimmig schweigt, dann zornbereit ausbricht in den wütenden Fluch. Ist nun dieser die „melancholische Trauer“ oder „die ruhige Sehnsucht?“ Oder weht die ruhige Sehnsucht in der Jammer-

Klage des Sohns über seine und seines Heers Vernichtung, in den Beschwörungen, mit welchen Antigone den Bruder umklammert, im Abschiedschluchzen der liebenden Geschwister, die sich nicht lebend wiedersehen sollen? — Hierauf erhebt sich unmittelbar der Aufruhr der Natur, der die Sterbestunde des Oedipus anzeigen und den Chor in die äußerste Bangigkeit versetzt, beim Untergang des Greuelmenschen mit beschädigt zu werden (1484). In ängstlicher Eile wird Theseus herbeigerufen, mit Entschlossenheit kündigt Oedipus seinen Tod und sein dämonisches Vermächtniß an, und geht selbst voraus längs dem Hain der Nachegöttinnen hin zu der Schwelle des Bodens, in den sie ihn hinuntertragen sollen. Derjenige kurze Chor gesang vor der Katastrophe, der bei Sophokles regelmäßig vergebliche Hoffnungen menschlicher Kurzsichtigkeit zu ergießen pflegt, ersleht für Oedipus eine sanfte Auflösung. Nachdem hierauf ein Vate die letzte Waschung des Oedipus, den unterirdischen Donner, der ihn mahnte, den weichen Abschied von seinen Töchtern, den schauerlichen Hall einer Stimme, die ihn nicht länger zögern hieß, sein Empfehlen der Töchter in Theseus' Hand, und sein von diesem allein erschautes Hinscheiden gemeldet hat, kommen die Töchter aufgelöst in Klagen. Der Vater, sagen sie, sei nach Wunsch geschieden, ihnen aber habe er Unbegreifliches, kummervolle Verwaisung, verderbliches Dunkel zurückgelassen. Antigone möchte ihm gleich nachsterben, möchte, um das Grab sühnen zu können, dort sich hinschlachten lassen, und in dem Orte, den sie zugleich fühlt, dem in Theben drohenden Unheil der Brüder zuvorzukommen, nennt sie ihr früheres Loos nothvoll, ihr jetzige übermäßig; eine hohe See, sagt bestimmd der Chor; und sie ruft den Zeus an über den Vorsatz, in welchen der Schicksalsdrang sie treibe. Da ihr Theseus bedeutet, sie dürfe das Grab des Vaters nicht sehen, nicht ansprechen, erbittet sie seine Zusage, nach Theben geleitet zu werden, um, wo möglich, den Mord der Brüder zu hemmen. Das ist das Ende und fürwahr, nicht eines Zolles Raum ist in diesen Scenen für eine „ruhige Sehnsucht“ und einen „sanften Frieden,“ die ihnen Verhärthy zuspricht. Alle dramatischen Momente dieses Stücks, von welchen er einfach absieht, sind Fortschritt der Schuld des Oedipus, der Familien-Zerrüttung, die er stiftet, der Unversöhnlichkeit, die er den Söhnen und dem Kreon vermaßt. Erst mit der Erfüllung dieser Flüche, erst in der folgenden Tragödie tritt die Versöhnung durch Antigone ein. Denn Antigone, obwohl sie, verstrickt in den Unsegen des Vaters, die Schuld trägt, ist fromm; sie handelt, obwohl als unwillkürliches Mittel seines Fluches über Kreon und Kreons Geschlecht, rein aus Liebe; sie fällt, obwohl als Frevelerin verstoßen, nur dem Heiligen zum Opfer. Nur wider ihr eignes Leben

wendet sie ihr geschmähtes Recht, und doch zerscheitert an ihm Kreons frevelhafter Stolz und sein ganzes Lebensglück. Bernhardy bei seiner Trennung der Handlungen, die Sophokles auf's bestimmteste verknüpft, kehrt die Sache in's Gegentheil um und erklärt die Antigone für schuldig, den Fluchvater für unschuldig und geheiligt. Er hat dabei für sich die Schaar der Philologen, wider sich die entschieden entgegengesetzte Zeichnung und Wirkung des Sophokles. Nur in diesem vollkommenen Widerspruch mit dem Gedicht kann er den Oedipus auf Kolonos für eine Einzeltragödie ausgeben, die sich befriedigend löse. Allein dabei bleibt er noch immer in starkem Widerspruch mit seinen eigenen Behauptungen. Nach diesen „verließ Sophokles notwendig die Tetralogie, um (S. 790f.) den bündig gehaltenen Mythos zur verflochtenen Tragödie zusammenzudrängen,“ um (S. 576) „auf eingeschränkter Fläche die größte Spannkraft und den reichsten pathologischen Gehalt zu entwickeln.“ Aber im Oedipus auf Kolonos, um ihn als genügende Einzeltragödie zu fassen, muß Bernhardy Handlung und Spannung, die darüber hinausgreifen, für ungültig erklären und behaupten (S. 809 unt.): Die wenig bewegte (!) Handlung tritt im Dialog, wie in den lieblichen und tiefempfundenen Chorliedern, gegen die Betrachtung und die Zustände des Gemüths („die zwar für Sophokles kein Thema sein konnten“ S. 808) zurück.

(Aias).

Es geht uns nicht besser beim Aias, wie ihn Bernhardy erklärt; er stellt uns immer noch nicht vor, was die Definition als Regel aufstellte. Der Held erscheint nicht mit entgegentretenden Charakteren in pathetischem Kampf, sondern (S. 812 unten) in einer „Reihe von geistigen Bewegungen, die sich durch Folgerichtigkeit der Charakteristik auszeichnen“ (D. Müllers Selengemälde). Wirklich entwickelt die größere Hälfte des Stücks nur am Helden selbst, neben welchem im Prolog die Andern frei und rein, in den folgenden Scenen die Umgebenden nur mitsühlend stehen, die äußern und innern Motive seines Pathos, welches wir zur Selbstvernichtung forschreiten sehen. Er sucht, sagt Bernhardy „freiwillig den Tod, aber in beruhigter Stimmung“ (Desgleichen Welcker Die gr. Tr. I S. 226, Aias sei „im Tode durch Milde und Besonnenheit des Geistes verklärt“). Er stürzt sich nämlich in sein Schwert nach einem ausbündigen Fluch über die Atriden, welche in's volle Verderben hingerafft werden sollen und über das ganze Heer seiner Kampfgenossen, welches von den Nachegöttern gejagt werden soll. Es kann nicht fehlen, daß eine solche haßvolle Gemüthsverfassung in der philologischen Ethik, wie bei der Elektra „Maß und Reife“, bei

Oedip auf Kolonos „ruhige Sehnsucht“ und „sanfter Friede“, so hier beim Alias „beruhigte Stimmung“ heißen muß. Indessen findet sich der Zuschauer nicht mitberuhigt; da das letzte Drittheil des Stücks nach dem Selbstmorde des Helden einen heftigen Streit zwischen seinem Bruder, der ihn bestatten will, und den Atriden, die es verbieten wollen, darstellt, in welchem der schmählich behandelte treue Bruder aufs äußerste erhöht wird, so daß auch er, noch in dem Augenblick, wo schon die edle Einsprache des Odysseus die Bestattung des Helden ausgewirkt hat, den Atriden bitter flucht. Dies kann natürlich nach derselben philologischen Empfindungsweise nichts anderes sein, als die zweite Verhügung, der moralische Abschluß. „Dieser zweite Theil, sagt Bernhardy (S. 813) ist gleichsam die Epikrisis eines an bedeutendem Gehalt so reichen Pathos — er hat einen mehr eristischen als dramatischen Gang, und wenn er auch weniger in die Breite durch die Färbung der Persönlichkeit ausliefe, so würde doch die gedrungenste Erörterung des moralischen Für und Wider nach dem prächtigen Gemälde des Pathos stets an poetischem Interesse zurückstehen“. So wird uns Wort gehalten über die Art wie Sophokles „den hündig gehaltenen Mythos sparsam in einzelnen Drama zusammengedrängt“, er soll ihn nämlich hier auseinandergelegt haben in das Pathos und in die nachfolgende Beurtheilung desselben, in die Epikrisis, die er „in die Breite auslaufen“ läßt. So wird uns bei Sophokles das „raschere Zusammenspielen der handelnden Personen (S. 683) auf einen Schwerpunkt hin“ und der „dramaturgische Plan“ aufgewiesen, der „statt der epischen Anlage ein Ineinander aus zahlreichen Thatkräften und geistigen Triebfedern“ giebt. Dies Zusammenspielen sollen wir hier im Hintereinanderspielen, die Raschheit in dem Auslaufen in die Breite, das Dramaturgische in dem mehr eristischen als dramatischen Gang, das Ineinander in dem Nachbringen eines zweiten Theils erkennen, der an poetischem Interesse zurückstehen müsse. Diesen behaupteten Mangel des poetischen Interesses will Bernhardy mit mehreren Kollegen durch ein populäres Interesse ersetzt finden, indem (S. 814) aus dem Streite die Ehrenrettung des Alias, als eines der berühmtesten attischen Volksheroen, gegen die Eifersucht der peloponnesischen Heerführer hervorleuchte, und die Gedanken nicht weniger als die Form eines Streithandels die lebhafte Theilnahme der Athener anregen müßten“. Es kann den Widerspruch mit den allgemeinen Behauptungen der vorausliegenden Kapitel nicht im mindesten heben, wenn anstatt der Brechung der Gegensätze durch das kollidirende Pathos selbst (S. 702) hier, wo sich das Pathos des Alias für sich erschöpft hat, das Interesse

der Streitreden über seine Leiche in den Stammstolz des attischen Publikums, in dessen Widerwillen gegen die Peloponnesier und sein Behagen an politischen Kontroversen gesetzt wird. Das wären offenbar theatralisch äußerliche Motive, die mit dem Pathos des Aias nichts zu schaffen haben. Waren es diese zeitweiligen Neigungen und Abneigungen der Athener, die bei dieser Vorstellung den Dichter leiteten und ihr die Wirksamkeit gaben, so ist das etwas wesentlich Anderes als was Bernhardy gleich darauf über „die Vielseitigkeit und Abstufung der Charaktere“ dieser Handlung behauptet, daß nämlich „ihre Einheit in dem herben Eigenwillen und der Größe des Aias ruhe“. Faktisch verstanden, hätte dies keinen Sinn; weil jeder Charakter es dadurch ist, daß seine Einheit in ihm selber ruht. Dramatisch verstanden in dem Sinne, daß der Eigenwillen und die Größe des Aias die Angel wäre, um welchen bewegt jeder der andern Charaktere seine Neuerungsform erhielte, wäre es das Gegentheil von der obigen Behauptung, daß „der existische Gang des zweiten Theils durch die Färbung der Persönlichkeit in die Breite auslaufe“. Denn dann erschien gerade diese Färbung als Beziehung auf den Centralcharakter des Aias, und wie könnte dann die sichtliche Zusammenhaltung aller dieser verschiedenen Charakterfarben durch den einen Brennpunkt, statt des nothwendigen Eindrucks einer strengen Abrundung, den eines Auslaufs in die Breite geben? Aber die Sache ist, daß der Handel dieser Charaktere nicht mehr von Aias selbst ausgeht, sondern er nur sein passiver Gegenstand ist. Die angebliche Einheit Bernhardy's ist also nur des Sinnes, daß diese Charaktere, so „vielseitig“ sie auch „abgestuft“ seien, und so groß auch der Aufwand von Leidenschaft ist, mit dem sie streiten, doch keine dramatische Geltung haben, sondern blos die malerische, den Eindruck von Aias zu erhöhen. Er meint hier, wie bei der Elektra, daß der Prozeß der pathetischen Triebfedern nicht in's Gewicht falle und nicht den Charakteren gemein sei, sondern auch hier „die übrigen Rollen“ nur „den Geist“ der Hauptrolle „in sein volles Licht setzen“. So haben wir denn wieder nach Bernhardy statt der Tragödie ein Charaktergemälde, und hier ein über den Tod des Geschichterten hinaus in die Breite gezogenes. „Immer bleibt, sagt hierüber Bernhardy (814), die Kühnheit der Dekonomie, die den gewöhnlichen Lauf der tragischen Elemente umkehrt und in einer reinen Technik die in sich abgeschlossene Substanz des Stücks, das Individuelle, von der sittlichen Kritik desselben, von den schroff einander widerstrebenden ehr samen und feindlichen Stimmen rings umher absondert, eine vollkommene Leistung“. Das heißt in einem einfacheren Deutsch: Die nach dem Tode des Aias um ihn her

schallenden „ehrhaften und feindlichen Stimmen widerstreben einander so schroff“ blos zu dem Ende, damit sich der Zuschauer daraus die „sittliche Kritik“ des Aias abstrahire. Der Zuschauer; denn die Stimmen selbst gelangen nicht zu diesem kritischen Resultat. Die vorige Seite gestand uns: „Odysseus schlichtet den auch am Schluß unverhofft Zwiespalt der Parteien so weit, daß die Leichenfeier stattfinden kann“. Dramatisch wird also hier nicht geleistet, was auf derselben Seite oben in den Worten verheißen war: „Auch hier forderte die Dialektik der tragischen Idee, daß der Kreis einseitiger That durch sein Gegenstück ergänzt und an den gegenüberstehenden Personen berichtigt werde“. Es wird an Menelaos und an Agamemnon Nichts berichtigt, sondern sie gehen ab mit den stärksten Ausdrücken der unberichteten Gesinnung, und auch Teukros ist so unbefriedigt, daß er in herben Fluch ausbricht. Der „Zwiespalt ist, sagt Bernhardy selbst, auch am Schluß unverhofft“. Die Berichtigung kann also blos der Zuschauer in abstracto vollziehen, und daß sie ihm überlassen bleibt, heißt die „reine Technik, die das Individuelle von der sittlichen Kritik absondert“. Das ist eine neue Art Tragödie, von der uns der vorher ertheilte lange Unterricht nirgends eine Ahnung gegeben hat. Da hieß es (S. 791): „Das Zusammenstoßen gehaltvoller Charaktere hat Kollisionen und Gegensätze zur Folge, deren Widerspruch nicht eher sich auflöst, als bis die einzelnen thätigen Personen ihren Willen an einander brechen, bis sie von Irrthum oder Verblendung geheilt durch harte Schläge zur Erkenntniß gelangen, daß Staat oder Familie so wenig als sittliche Gesundheit mit der Einseitigkeit des Rechtes und der Individuen bestehen können“. Hier haben wir von allem das Gegentheil. Aias bricht sich nicht an den Andern, sondern am eigenen Widerspruch mit sich selbst. Teukros und die Atriden kollidiren; aber sie brechen ihren Willen nicht aneinander, sondern Menelaos und Agamemnon behaupten ihr einseitiges Staatsrecht, Teukros das seines Bruders. Jene erleiden keine Schläge und werden nicht vom Irrthum geheilt, sondern Agamemnon gesteht dem Odysseus seinen Wunsch für Aias' Bestattung zu, ohne ihm rechtzugeben, ohne seinerseits zur bessern Erkenntniß zu gelangen, und Teukros an seinem Theil wird auch keines Andern belehrt, sondern noch mitten in der Führung über die Gerechtigkeit des Odysseus respektirt er den Hass des Aias gegen ihn. Dort hieß es: „Wohin die Streitfragen der entzweiten Gesellschaft sich wenden mögen, gilt als leitendes Motiv die Herstellung der Harmonie oder das Gleichgewicht der sittlichen Mächte. Nun entwickelt sich aus dem Kampfe streitender Interessen ein tragisches Pathos oder

eine Handlung; ihr Maß ist durch die Bedingtheit der eingreifenden Charaktere gegeben; ihr Getriebe künstlich und verschlochten, weil getragen von entgegengewirkenden und gleichsam verschrankten Figuren; ihr äußerstes Ziel hängt aber an der Aufgabe, den Zwiespalt zu berichtigen und zu versöhnen". Auch gar nichts von dem trifft in Bernhardy's Erklärung des Alias zu. Ist das Pathos des Alias die Handlung, so ist sein Maß nicht gegeben durch die Bedingtheit der eingreifenden Charaktere", sondern im Alias allein (S. 812) „durch innig verkettete psychologische Motive". Das Getriebe der Handlung ist nicht „künstlich verschlochten", nicht getragen von verschrankten Figuren"; sondern „die Substanz des Stücks ist in einer reinen Technik abgeschlossen und von der sittlichen Kritik des Individuellen, den schroff einander widerstrebenden Stimmen abgesondert". Der „Zwiespalt wird nicht berichtigt und versöhnt", sondern „der Zwiespalt der Parteien ist auch am Schluß unversöhnt". Nicht „das Gleichgewicht der sittlichen Mächte" wird erreicht, sondern eine „Ehrentrettung des Alias", wie sie der Ambition der Athener schmeichelt, durch einen „Streithandel, der die Erinnerung an die praktische Veredeltheit jener Tage leise berührend, in Gedanken und Form ihre Theilnahme anregt". Dort hieß „der Verlauf der Gegebenheiten und innerlichen Motive ein von selbst entstehender", hier hat „die Kühnheit der Dekonomie den gewöhnlichen Lauf der tragischen Elemente umgedreht" und die „Erörterung des moralischen Für und Wider" zu einem rein abgesonderten „zweiten Theil" gemacht. Dort wird in Sophokles die „vollendetste Dekonomie der Motive" erkannt, so daß „die Harmonie zwischen den Gefühlen und Stimmungen, die der Kontrast der Situationen erregt, und dem letzten poetischen Zwecke niemals gestört wird; nichts darf sich bei ihm zerplatzen und in bloß bühnengerechte Wirkungen verlieren: er sammelt die Wege, wenn sie auch weit auslaufen, stets in einer gemeinsamen Bahn und drängt sie mit drastischer Kraft zusammen; keine Verschwendung der Farben, kein Strich, der nicht zum Ziele führte". Hier ist die Bahn nicht gemeinsam, sondern nach erschöpftem Pathos „blieb ein zweiter Theil übrig", dessen widerstrebende Stimmen eine abgesonderte sittliche Kritik bilden; ihr Prozeß ist nicht „mit drastischer Kraft" gehalten, da er nicht einmal einen eigentlich „dramatischen", sondern „mehr eristischen Gang hat". Dabei ist die „Verschwendung der Farben" nicht vermieden; denn „die Färbung der Persönlichkeit" ist es, wodurch er „in die Breite ausläuft". Die „Harmonie zwischen den Gefühlen und Stimmungen und dem letzten poetischen Zweck" wird vermischt, indem (S. 812) „der Vordergrund

offenbar der glänzendere Theil" ist, der zweite Theil aber „an poetischem Interesse zurückstehen muß“ (anstatt der „Spannung und Steigerung der Mittel,“ die dort gerühmt wurde). Dafür hat er die „blos bühnengerechte Wirkung“, die er nicht haben dürfte, nach dem Zeitgeschmack des Publikums zu sein, den er „leise berührt“. Dort hieß es: „Des Maßes ist sich Sophokles überall bewußt geblieben, besonders aber des Zeitmaßes der Empfindung“ — hier lesen wir (S. 815), die „Rechtfertigung der letzten Scenen habe nunmehr ihr Ziel gefunden, insofern man neben der sittlichen Nothwendigkeit eine gewisse Dehnung nicht verkenne“. Wann und wo könnte auch eine Theorie ihr Ziel zu finden verlegen sein, welche im Selbstmord unter Flüchen eine „beruhigte Stimmung“, im „unversöhnten Zwiespalt der Parteien“ eine „Verichtigung des Kreises einseitiger That“, in der „Umkehr des Laufs der tragischen Elemente“ eine „reine Technik“, und in einer Ausführung, die an „poetischem Interesse zurückstehend, eine gewisse Dehnung nicht verfennen läßt“, eine „vollkommene Leistung“ findet.

### (Philoktet).

Kürzer kann ich sein über die Abweichung des Philoktetes von Bernhardy's Typus der sophokleischen Tragödie. Es ist klar, daß im Philoktet die Verflechtung des Pathos, die dort für normal gegeben wird, nicht stattfindet. Das Pathos, der nothwendige und erschütternde tragische Selenkampf ist in Philoktet allein. Odysseus, der hier eine freche Lügenpolitik lehrt und betreibt, fällt zwar damit durch; aber bei einem solchen Charakter, der seine krummen Wege mit Kälte geht und wechselt, ist weder das Wollen, noch das Abfahren pathetisch. Neoptolemos, der sich in gutem Glauben zu einer Rolle verleiten läßt, deren Unwürdigkeit er im Gelingen inne wird, fühlt sich wohl hierdurch beschämmt, aber diese Beschämung ist kein gewaltshamer Selenkampf, da er sie sofort in den reinen Entschluß zum Rechten umsetzt. Hierdurch verliert er zwar zunächst den Erfolg, der sein Zweck war; da er aber edel genug ist, dies Opfer willig zu bringen, wird in ihm auch dieser Nachtheil nicht zum Pathos, den ohnehin die Schluß-Entscheidung hebt. Auch diese erfolgt nicht nach Bernhardy's Vorschrift, wornach die Entscheidung aus dem Verlauf der Pathosverschränkung hervorgehen und die Gottheit im Hintergrunde bleiben sollte. Hier löst den unlöslich gewordenen Widerspruch das unmittelbare Einschreiten des göttlichen Herakles. Bernhardy's Erklärung gesteht Beides ein; das Erste in den Worten (S. 816): „Anstatt eines pathetischen Zusammenstoßes von Kontrasten entfaltet sich der mildernde Glanz der Einfachheit und Treue“;

das Zweite drückt er aus: „Die Schieflheit der Katastrophe wird durch eine Göttererscheinung, deren sich sonst lieber Euripides bedient, vermieden“. Wir hatten doch auch im *Aias* die Erscheinung einer mächtig eingreifenden Göttin und positive göttliche Vorbestimmungen in jedem der erhaltenen Dramen.

(*Trachinerinnen*).

Sind auch die *Trachinerinnen* so, wie sie uns als Ganzes vorliegen, gerechtem Zweifel ausgesetzt, so ist doch in der Motivirung des unglücklichen weiblichen Rathschlusses der *Deianeira* und ihrem innern Kampfe die Meisterspur des Sophokles unverkennbar. Zu der Ansicht, daß die Anlage dieser Tragödie von Sophokles selbst herrühre, bekennt sich auch Bernhardy (S. 817 f.) Es liegt in der Wurzel dieser Anlage, welche die tragische Entscheidung aus einem Zauber entwickelt, den die geängstete und getäuschte Liebe mit argloser List anwendet, daß sie ihre Ausführung in keinem Falle durch jenes Zusammenstoßen einander entgegenstrebender Charakterfiguren finden konnte. Bernhardy sagt ganz richtig (S. 818) „alles Gewicht falle auf eine Hauptperson, den Charakter der *Deianeira*, für welche die zarten Tugenden der Frau ein inniges Mitgefühl erwecken und die auch, nachdem sie unbesonnen ein Wagnis für ihr gutes Recht unternommen und ihren Misgriff durch freiwilligen Tod gebüßt hat, das gleiche Mitleid an sich fesselt“; ja, füg' ich hinzu, das gesteigerte, das höchste Mitleid; weil wir den ganz begreiflichen und innig beweglichen Gang mit durchmachen, in dem sich ihre wahre Liebe zum Schein des Hasses, ihr Treuverlangen zum blinden Mittel giftiger Tücke, ihre Friedseligkeit zum unheibaren Verderben wandeln muß. Hierbei ist aber Bernhardy nicht im Recht, wenn er (817 unten) „die Dekonomie“ für den Sophokles „zu übersichtlich einfach“ nennt, weil ihr „die starken Kontraste, die leidenschaftlichen Gegenwirkungen und spannenden Peripetien fehlen“. Diese hat er freilich in seiner allgemeinen Charakteristik immer wieder als die Grundformen des Sophokles vorgebracht, in den besondern Tragödien aber nicht finden können. Eben erst hat er ja vom *Philoktet* dieselbe Abwesenheit eines pathetischen Zusammenstoßes ausgesagt, gleich vorher im *Aias* anstatt einer verflochtenen Peripetie eine zerlegte, erst einfach pathetische, dann epikritische Vorstellung gesehen, weiter vom kolonischen *Oedipus* behauptet, er sei ein mehr tiefes als drastisches Selengemälde und die wenig bewegte Handlung trete gegen die Betrachtung und die Zustände des Gemüths zurück. Dies hinderte ihn nicht, in diesem Drama die volle Kraft und Kunst des Sophokles anzuerkennen: warum sieht er also bei den *Trachinerinnen* in demselben Mangel von leidenschaftlichen Gegenwirkungen auf einmal eine

ungemäße Dekonomie? Er sprach ja auch dem König Oedipus die leidenschaftlichen Gegenwirkungen ab, da er am Helden selbst (S. 806) blos einigen „Schein der Leidenschaft“, der aus der Dramaturgie ent-springe, bei Unschuld und fürstlicher Tugend, und als seinen Gegner blos das Schicksal gelten ließ, dessen Härte er doch nicht leidenschaftlich nennen wird, da sie die Gestalt eines solchen menschlichen Zustandes eben nur am Helden selber annehmen kann. Ferner die Elektra war ihm bewundernswürdig und ein Werk des klaren Kunstverständes durch nichts Anderes, als was er an den Trachinerinnen rügend eine zu einfach übersichtliche Dekonomie nennt. Wie er von den Trachinerinnen sagt, alles Gewicht falle auf den Charakter der Frau, deren Tugenden, deren berechtigtes, aber fehlgreifendes Wagstück und freiwillige Büßung ein inniges Mitgefühl wecken und fesseln, so erklärt er von der Elektra, „die pathetischen Triebfedern“ der Handlung „seien überwogen durch ein sittliches Bild, den Charakter der Elektra, den alle übrigen Rollen in sein Licht setzen“. Dort hat er auch die Uebersichtlichkeit der Dekonomie nicht geringer gefunden, sondern ausdrücklich bemerkt, der Zuschauer gelange auf den Gipfel der Charakteristik in vollkommener Sicherheit des Gemüths, da er von Anfang her um den Plan der Handlung wisse. Wie wohl begründet also seine Bedenken gegen die Oberfläche der Ausführung oder gegen besondere Theile der Trachinerinnen sein mögen, am Pathos der Deianeira und der Dekonomie seiner Entwicklung kann Bernhardy ein Zuwenig von leidenschaftlichen Kontrasten nicht ohne Widerspruch mit sich selbst aussetzen. Denn hier erkennt er doch ein sympathieerregendes Wagen, Fehlreisen, Büßen; was einen ergreifenden Wechsel wahrgezeichneter Liebesleidenschaft voraussetzt. Mit weniger Leidenschaft begnügte sich seine Erklärung der Elektra, die in dieser kein Fehlreisen, sondern eine sittliche Strenge bemerkten wollte, deren Feuer durch Maß und Reife gedämpft, deren Gottvertrauen ohne Missston verherrlicht werde. Solche Eigenschaften und Zustände pflegen die Psychologen nicht zu den Leidenschaften zu rechnen.

(Abschluß.)

Das wahre Verhältniß hab' ich schon oben ausgesprochen. Bernhardy hat bei seiner Definition von der allgemeinen Form der Tragödie des Sophokles die aus philosophischer Ästhetik hergenommene Terminologie blos nach seiner Vorstellung von der Antigone zum Schema gestaltet, daher dieses auch allein in seiner Erklärung der Antigone wiedergefunden. In der Erklärung aller andern Stücke vermochte er es weiter nicht gelten zu machen, als daß er es an den Trachinerinnen wenigstens vermißte, obwohl ohne irgend zu zeigen, wie das geforderte bestimmte

Schema des tragischen Prozesses hier mit der gegebenen Anlage zu ver- einigen gewesen wäre, die bei ihrem anders bestimmten Prozeß doch völlig tragisch ist. Die übrigen fünf Stücke beschreibt ihre Erklärung jedesmal sehr abweichend vom Schema, ohne des Widerspruchs zu gedenken. Die Collision der Charaktere im wechselseitigen Pathos, nach der Definition das Hauptmittel des Prozesses bei Sophokles, hat Bernhardy in keiner Tragödie, außer der Antigone, zeigen können. Ebenso wenig hat er das im Schema gleichfalls allgemein hingestellte Fortpflanzen des Pathos durch den ganzen Kreis der handelnden Personen aufgezeigt. Theils war es in einzelnen Dramen nicht gegeben. Theils war eine Fortpflanzung des Pathos gar wohl gegeben, wie in der Elektra, in der die Erinnys des Hauses wirkt, im Oedipus auf Kolonos, wo sich das Pathos auf die Söhne, auf Kreon, auf Antigone überpflanzt, im Aias, dessen Pathos auf den Bruder übergeht; aber die Wahrnehmung davon würde diejenige Harmonie, Verklärung, Veruhigung durchaus gestört haben, wie sie in jedem dieser Stücke Bernhardy finden wollte. Noch von andern Eigen- schaften, welche die Definition schlechthin der Tragödie des Sophokles beigelegt hat, muß die Erklärung der besondern Stücke, wie wir gesehen haben, allemal die eine oder andere fallen lassen. Ich habe gezeigt, daß Das, was Bernhardy für die „Summe“ der Antigone giebt, beim Wort genommen, den pathetischen Charakter ausschließt, den die Definition allgemein dem sophokleischen Drama zusprach; daß seine Erklärung der Elektra die pathetischen Motive, welche nach der Definition die Handlung und Entscheidung bilden, in den Hintergrund verweist, und statt des versteckten und verschlungenen Plans, wie ihn das Schema vorzeichnet, einen von Anfang her dem Zuschauer offensiegenden findet. Beim König Oedipus ist es das überwiegende Schicksal, in Rücksicht dessen Bernhardy diese Tragödie als eine Ausnahme von der Regel des Sophokles bezeichnet, da die Definition versichert hat, daß bei ihm die Menschen ihr Schicksal nur in der eignen Brust tragen. Im Oedipus auf Kolonos werden die Widersprüche, aus deren Bruch, nach der Definition, immer die Lösung folgen sollte, die spannende Bewegung der Handlung verleugnet. Hier soll im Gegentheil ein weihervollmilder Uebergang aus melancholischer Trauer in ruhige Sehnsucht und sanften Frieden walten. Der Aias macht seine Ausnahme im Punkt der Dekomödie. Nach dem Schema hat diese den Organismus einer ununterbrochenen Handlung, im Aias dagegen die Kühnheit einer scharfgesonderten Zweittheilung; nach dem Schema pflegt sie die Mittel zu steigern, im Aias läßt sie, der Erklärung nach, das poetische Interesse sinken und sie läuft in die Breite, statt, wie das Schema verhieß, die Wege mit drastischer Kraft zusammen.

zuhalten. Im Philoktet kommt die Lösung an die Reihe der Anenahme. Nach der Definition ist es das tragische Pathos, die Handlung selbst, deren Ziel an der Aufgabe hängt, den Zwiespalt zu berichtigen und zu versöhnen; im Philoktet hingegen wird gefunden, daß die selbstbewußte Kraft des Menschen im rührenden Siege keine harmonische Lösung herbeiführt, und durch eine Göttererscheinung die Schiefe der Katastrophe vermieden wird. Diese Definition also, deren Forderungen Bernhardy schließlich an den Trachinerinnen auch nicht befolgt sieht, steht in der Luft. Der Aussteller hat sie in der eigenen Probe an den Objekten selbst nicht halten können. Es war aber die Tragödienform dieser Definition, von welcher Bernhardy vorgab, sie habe den Sophokles zu seiner Neuerung, nämlich der angeblichen Beschränkung des tragischen Prozesses auf das einzelne Drama bewogen und genöthigt. Da seine Erklärung der bestimmten Tragödien überall, streng genommen auch bei der Antigone, zu dem Ergebniß kommt, daß Sophokles diese Form nicht beachtet habe, sondern wesentlich andere, hat er die Ursache, welche diese Neuerung stützen und als historisch wahr begründen sollte, mit eigner Hand zerstört. Könnten wir seine Erklärungen der einzelnen Tragödien des Sophokles als richtig anerkennen, so hätten wir daran den bündigsten Beweis, daß die vermeintliche Ursache der Neuerung fehlt, die Thatfache der Neuerung von dieser Seite ganz unerwiesen ist. Aber dies ist nur das eine Resultat unserer Prüfung.

(Anwendung.)

An Bernhardy's bestimmten Erklärungen der besondern Tragödien des Sophokles hat sich uns nicht nur sein Widerspruch mit sich selbst, sondern auch der mit Sophokles herausgestellt. In denselben hat er seine Definition nicht blos nach den Seiten, in welchen sie zu eng ist und statt einer Gattungsform die Form einer Art aufstellt, sondern auch nach den wahren Kategorieen, die sie mitenthält, fallen lassen. Eine unerlässliche Form der Tragödie ist der Widerspruch. Er muß nur nicht, wie Bernhardy's Definition verlangt, immer blos als Kampf einander entgegenwirkender Charaktere vorgestellt sein, sondern kann ebensowohl zwischen dem Wesen, dem totalen Willen eines Menschen und anderseits der Wirklichkeit und dem besondern Wollen desselben entwickelt und durch die gegenseitige Aufhebung tragisch erschütternd und erhebend gemacht werden. So will Oedipus Wahrheit, Ehre, Gerechtigkeit Selbstherrschaft und Selbstbehauptung und durch die Heftigkeit, womit er diese verfolgt hat und wieder verfolgt, fiel er in Wahn und Besleckung, und

stürzt sich in Ungerechtigkeit, Acht und Selbstzerstörung. Es ist nicht die Gegenwirkung des Teiresias und Kreon oder der verschiedenen wohlwollenden Beschwichtigung, es ist die Selbstthätigkeit des Oedipus, die sich furchtbar wider ihn selbst kehrt. Es ist im Verlauf nicht das Gegenwirken des Volks von Theben, der Absall der Söhne, das gewaltsame Trachten des Kreon, es ist bei diesen Aulässen erst der grimmige Eigenwille des Oedipus, der seiner unbändigen Selbstbehauptung das Ende der Selbstentmenschung und der wuchernden Zerstörung seiner Familie giebt. So will dann in der Fortpflanzung des Pathos wiederum Antigone Das, was Pflicht und Recht und heilige Liebe ist; aber die widersprechende Wirklichkeit, die ihrer That durch den Fluch und Segen des Vaters bereitet ist, wandelt diese zum schmerzgebrünen Aufgeben ihres Selbst; was durch das Mitverderben ihres Geliebten und seiner Mutter zur Buße ihres ungerechten Richters ausschlägt. In der Antigone erkennt Bernhardy den Widerspruch; obwohl zu einseitig als Widerspruch ihres Rechtes mit dem zwar auch widerlegten, jedoch ihm zufolge besseren des Kreon. Diesen am Schluß moralisch vernichtet zu sehen, könnte hiernach nicht befriedigen. Im König Oedipus erkennt Bernhardy den Widerspruch nicht in diesem selbst, sondern blos zwischen seiner Unschuld und dem grausamen Schicksal; weshalb er hier es selbst ausspricht, daß er die tragische Befriedigung nicht finden kann. Im Oedipus auf Kolonos aber erkennt er den Widerspruch gar nicht an, der, wie gezeigt, entschieden vorhanden ist. Er sieht hier nur die Verklärung eines geheiligten Dulders, d. h. anstatt der tragischen Handlung die eines Mysterienspiels; er sieht eine wenigbewegte Handlung, die gegen Betrachtung und Gemüthszustände zurücktrete; das wäre statt einer dramatischen, eine elegische oder idyllische Form. Hier sind die Punkte, worin Bernhardy's Auffassung der bestimmten Tragödien die wahren Momente seiner eignen allgemeinen Definition mißachtet und opfert. Die letztere forderte (S. 791) psychologische Thatsachen von bleibender sittlicher Wahrheit, die zugleich den Charakteren Individualität und der Handlung ihren Fluß gäben. Mit einer solchen psychologisch-ethischen Wahrheit verträgt ein roher Fatalismus, wie er im König Oedipus ihn finden will, sich nicht; denn er macht den Menschen zur Maschine einer Macht, die ganz nur außer ihm ist. Und ebenso faßt Bernhardy am Oedipus auf Kolonos die psychologischen Thatsachen gar nicht im Ernst sittlicher Wahrheit auf und gestattet der wirklichen Bewegung der Handlung keinen Eindruck. Die offengelegte psychologische Thatsache ist hier der Haß, die Ungerechtigkeit, die Unversöhnlichkeit des Oedipus. Das soll nicht in der sittlichen Wahrheit, die zu allen Zeiten gültig bleibt, empfunden

werden, sondern uns nur darstellen, Oedipus „wisse sich den Stürmen der irdischen Welt entrückt.“ Er flucht in die Zukunft hinein auf sein Volk, seine Söhne, Kreon und Kreons Kinder; das soll uns nicht beleidigen, nur sagen, „er schließe mit der Gegenwart ab.“ Die Handlung ist erst Aufregung über den frechen Einwanderer, der den Erinnhemboden nicht scheut, dann zu besleckt scheint, um aufgenommen zu werden, hernach ist sie Aufwühlung seiner haßvollen Gesinnung durch widrige Nachrichten, hierauf seiner peinlichen Erinnerungen, weiter Kampf gegen Kreons Andringen mit äußerster Erhitzung und Streit mit ihm vor Theseus, bald darauf das Verstoßen und Verfluchen des Sohnes, endlich Hinabgang unter Blitz und Donner in den Erinnhengrund, nach und vor dem Jammer seiner Kinder über seine Vermächtnisse. Das sollen wir für eine geringe Bewegung der Handlung achten und statt erschüttert zu werden, hiervon blos eine „ungetrübte Milde des Gedankens“, „ruhige Sehnsucht und sanften Frieden“ abschöpfen. Das heißt nicht blos die Forderung des Dramatischen aufgeben, sondern fordern, daß im Drama das gegebene Dramatische nichts gelte. Ganz ebenso wird von Bernhardy der Widerspruch in der Elektra verleugnet. Ihr tödtlicher Hass gegen die Mutter und die Paroxysmen ihrer Täuschung sollen uns einfach ein sich steigerndes Tugendbild verstellen. Die psychologische Thatsache wird hier wieder nicht in ihrer bleibenden sittlichen Wahrheit gewogen. Daß die Kinder ihre Mutter morden, soll ohne Dürsterkeit, ohne Misston, ohne Erinnhen-Ahndung sein. Der bestimmte Vorgang, die Nachwuth, die List, die blutige That soll gar nicht in Anschlag kommen, nicht als Pathos gelten, das sich in entscheidende Widersprüche verwickelt, nur als verschwindendes Mittel zur Entfaltung eines sittlichen Charakterbildes und zu seiner Verherrlichung (im Muttermord!). Hier ist alles aufgegeben, was die Definition vom Hervorgang des Handlungsverlaufes aus dem Charakterpathos, von der Ausgleichung in höherer Wahrheit durch Brechung des Widerspruchs gesagt hat. Denn wäre es das Pathos, das den Lauf der Handlung bestimmt, so müßte diese zur Messung von jenem dienen und in's Gewicht fallen, statt daß sie vom Charakterbilde soll überwogen werden. Wir sollen das Pathos für edel nehmen bei unsittlicher Handlung und den Charakter, der sie will, befördert, triumphirend genießt, hierin sittlich verherrlicht sehen. Nicht aus dem Widerspruch bräche so die höhere Wahrheit hervor, sondern im Gelingen über Hoffnung fände die pathetische Absicht ihre Rechtfertigung da, wo in der Wahrheit der sittliche Widerspruch erst recht verwirklicht ist. Gleichfalls wird im Alias der tragische Widerspruch und die Herstellung des Gleichgewichts hintangesezt,

der Tod des Alias wird als Beruhigung, als die Art bezeichnet, wie „eben im Unglück, das aus Lebereilung und Selbstgenügsamkeit erwuchs, eine im Kern gesunde Natur sich verherrliche.“ Empfände man diese Verherrlichung, so wäre der Untergang versöhnend und die tragische Idee durchgeführt. Gleichwohl soll nach Bernhardy „ihre Dialektik fordern, daß der Kreis einseitiger That durch sein Gegenstück ergänzt“ und im Streit über sein Begräbnis uns die „Ehrenrettung“ des Verherrlichten zugemittelt werde. Bernhardy sagt, dieser Streit werde „ein sittlicher Wendepunkt für die Gegner des Alias,“ er bezeichnet das Benehmen der Atriden als Gewaltmissbrauch und Verachtung der Götter; es kommt noch dazu, was er nicht erwähnt, der Fluch, mit dem der übernommene Teukros in jenen einstimmte, mit welchem Alias unversöhnlich starb. Aber alles dieses soll uns nur ein Nachurtheil über das Pathos des Alias, über seinen Charakter und Vorzug vor den Atriden geben; daß er kein Verächter der Götter gewesen, daß er schwörbüßend am Unglück seiner Lebereilung sich verherrlicht. Die Schuld der Atriden, die Leberhitzung des Teukros dürfen wir nicht als Fortschritt des Pathos erkennen, nicht als eine neue Verwicklung empfinden, welche Abrechnung fordere, nur als eine Abstufung von Charakteren, „deren Einheit im Eigenwillen und der Großheit des Alias ruhe.“ Der „am Schluß unversöhnte Zwiespalt“ muß uns (wie in der Elektra) unmittelbar für Auflösung in Harmonie gelten, hier darum, weil wir aus der Vergleichung dieser Charaktere uns „das moralische Für und Wider“ über das „gehaltreiche Pathos des Alias“ herausziehen können. Hierin ist die Behauptung der allgemeinen Definition aufgegeben, daß bei Sophokles „die Harmonie zwischen den Gefühlen und Stimmungen, die der Kontrast der Situationen erregt, und dem letzten poetischen Zweck niemals gestört werde.“ Ist der letzte Zweck die „Ehrenrettung des Alias,“ wie sollte es uns nicht stören, daß wir sie in einer Situation finden sollen, worin die Feldherrn sein Verbrechen und seine Strafwürdigkeit unter Schmähung seines Bruders und Verachtung seines schutzlebenden Kindes hart behaupten und auch dann durchaus nicht zurücknehmen, als sie seine Bestattung ihrem Freund Odysseus zu Gefallen erlauben? Ist der letzte Zweck „das Gleichgewicht der sittlichen Mächte,“ wie können wir zwischen ihm und dem aufgeregten bittern Gefühl des so lautbetrüerten unversöhnlichen Zwiespaltes der Parteien am Schluß eine reine Harmonie fühlen? Die Versöhnung, nach der allgemeinen Definition das äußerste Ziel der tragischen Handlung bei Sophokles, hier in der dramatischen Vorstellung ihres Gegentheils zu sehen, diese Forderung ist gleichbedeutend mit der, daß wir das Dramatische nicht dramatisch, weder sympathetisch,

noch mit sittlicher Wahrheit fühlen, sondern blos als eine unserm kritischen und epikritischen Verstände unterbreitete Vergleichung von ungleichen Ansichten und Charakterfiguren überblicken sollen. Und mit welcher Vorstellung von Pathos, von Kampf, von Schuld dürfte ein Tragiker fernherhin erwarten, uns aufzuregen, uns zu spannen, uns nach Lösung verlangend zu machen, wenn er einmal, wie hier Bernhardy will, uns Pathos und Kampf blos in der Bedeutung indifferenter „Erörterung“ die Schuld selbst blos als witzige Aufforderung hingestellt hätte, die Aburtheilung derselben und Auflösung, die er ihr zu geben unterläßt, in unserer eigenen Reflexion zu machen? Bernhardy hat die ganze Aufgabe des Drama's nach seiner eigenen allgemeinen Definition, mit dieser Erklärung der letzten Scenen im *Aias* dahins fallen lassen.

Aus seiner Durchsicht der bestimmten Tragödien (dies folgt notwendig) war Bernhardy's allgemeine Darstellung von der Form der sophokleischen Tragödie nicht geschöpft, und so stammt auch die Annahme, daß diese Form sich im einzelnen Drama vollendet habe, nicht aus seiner Untersuchung, sondern aus Suidas her.

Es war gerade das Dramatische und Tragische im engern Sinn, das „Zusammendrängen der verschlochtenen Handlung,“ das „Ineinander der Motive,“ das „Entwickeln der größten Spannkraft und des reichen pathologischen Gehalts auf eingeschränkter Fläche,“ was nach jener Darstellung den Sophokles zur Vollendung seiner Dichtung im einzelnen Drama sollte genöthigt haben. Und gerade das Dramatische und Tragische im engern Sinn, den Widerspruch, die Zusammenfassung der Handlungsmotive, die Empfindung der Spannung, die wahre, sich wirklich vollziehende Entwicklung des pathologischen Gehalts weist Bernhardy's Erklärung der einzelnen Tragödien immer wieder zurück. Das Pathos soll als glücklich zu vermeidende Willkür, die Leidenschaft nicht pathologisch, sondern als dramaturgischer Schein gesaßt werden, die pathetischen Triebfedern bei Seite gelassen, die Handlung wenig bewegt, der Kampf und Zwiespalt eristische Figur sein, um das Uebergewicht der abstrakten Moral, dem Charakterbilde, dem abstrakten Fatalismus, der Betrachtung, der Epikritik zu lassen — Begriffen, von welchen der letzte dem Drama ganz fremd ist, die übrigen zwar Elemente desselben sind, niemals aber seine herrschenden Formen ausmachen können. Dabei haben wir gesehen, daß dies in diesen Tragödien nicht so gefunden, sondern von Bernhardy blos gefordert wird. Es ist in ihnen, wie gezeigt, der Widerspruch, die Verwickelung und Verkettung, die Steigerung und Fortpflanzung des Pathos, die Spannung und Erschütterung durch den Zwiespalt nach-

drucksvoell gegeben; nur daß Bernhardy davon abstrahirt, um ganz andere Momente wichtig zu finden, und auch solche, die ich gar nicht finden kann, als da sind Maß und Reife einer Tochter, die ihrer Mutter Blut aussaugt, sanften Frieden eines Vaters, der seine Söhne zum Wechselmord verflucht, beruhigte Stimmung eines der sich unter Verwünschungen in sein Schwert stürzt.

Woran liegt nun aber die Schuld, daß Bernhardy in der Erklärung der einzelnen Tragödien gerade die Eigenschaften und Wirkungen der sophokleischen Tragik über sieht, zurückstellt, abweist, die seine eigne allgemeine Charakteristik der letzteren so stark betont hat? — Woran? Wieder an Suidas. In seinem Glauben an Suidas wollte Bernhardy bei Sophokles lauter in sich vollendete einzelne Dramen finden, und er vermochte dies nicht anders, als indem er gerade von den Eigenschaften wegsah und sie verleugnete, von welchen er in jener allgemeinen Charakteristik behauptet hatte, sie zu gewinnen, habe Sophokles die Handlung im einzelnen Drama vollenden müssen.

Hätte Bernhardy im König Oedipus, anstatt an ihm ein unschuldiges Opfer der „vernunftlosen Schicksalshärte“ zu sehen, den Widerspruch anerkannt, in welchem derselbe durch seine Selbstgerechtigkeit zum Werkzeug des Schicksals an sich selber wird, so würde er der Bezeichnung seiner Selbstthätigkeit nachgegangen sein; dann hätte er bemerkt, daß sie auch nach der Katastrophe des Stücks noch fortarbeitet, daß Oedipus, den Kreon sich verpflichtend, anders über die Söhne, anders über die Töchter verfügt, und in der Art, wie er über sich selbst verfügen will, auf Drakel-Entscheidung verwiesen wird. Die Ansprüche, welche hiermit Oedipus immerhin an die Zukunft noch macht, und welche die Zustände, wie sie im Oedipus auf Kolonos bekannt werden, theils wirklich vorbereiten, theils mit ihnen sittlich bedeutsam kontrastiren, sie mischen, hingehalten für jetzt, nothwendig Erwartung in den Schluß. Sie lassen diesen weder als Erfüllung des Schicksals an einem blos Leibenden, noch als letzte Entscheidung fassen. In diesem gegebenen Sinne, nicht als ganz einseitige Schicksalstragödie, sondern jener allgemeinen Definition entsprechend, als pathetisch verschlochtene Handlung aufgenommen, würde dies Drama den Erklärer über sich hinaus zur Verknüpfung mit dem Folgedrama genöthigt haben.

Hätte Bernhardy im Oedipus auf Kolonos seine allgemeine Charakteristik der Tragödie des Sophokles zur Anwendung gebracht, hätte er also den Kollisionen, den Widersprüchen, der Fortpflanzung des Pathos, die hier vorgestellt werden, ihr tragisches Gewicht zugestanden, statt der

Handlung die Bewegung abzuleugnen, so wäre ihm unmöglich geworden, das Drama für ein abgeschlossenes Ganze zu erklären. Er mußte von aller pathetischen und sittlichen Bestimmtheit der Motive und Vorgänge absehen, um aus dem Schreckenstestament des Oedipus eine milde Verklärung, aus seinem blutgierigen Grabgeheimniß ein seliges Jenseits zu machen und so allerdings eine befriedigende Einzeltragödie zu erhalten.

Auch das Pathos der Antigone, wenn es nicht blos einseitig gegen das des Kreon gemessen und als Willkür unterschätzt, sondern nach der allgemeinen Definition als ein gebiegenes, in der ganzen Nothwendigkeit des Charakters und Wirklichkeit der Situation aufgefaßt worden wäre, würde sich nothwendig in seiner Begründung und seinem Prozeß zurückbezogen haben auf die Oedipustragödien.

Umgekehrt konnten bei der Elektra die pathetischen Triebfedern und der Widerspruch ihrer Leidenschaft nicht in Anschlag kommen, ohne über die Unthät, die das Ende macht, weiter hinaus auf ein Folgedrama der Büfung zu treiben. Deswegen faßt Bernhardy die Leidenschaft als mahnvolle Tugend; die Greuelthat als heitere Verherrlichung; womit es beim vollendeten einzlen Drama bleibt.

So darf endlich im Alias für den Konflikt des Teukros mit den Atriden nicht die „Brechung der Gegensätze und Auflösung des Einzelpolitischen in einem allgemeinen Gesetz“, welche die Definition forderte und versicherte, verlangt und in einem folgenden Drama erwartet werden, sondern der Übermuth des Menelaos, der Frevel des Agamemnon, der Fluch des Teukros müssen blos als etwas gedehnte Randschnörkel einer Ehrenrettung des Alias angesehen werden. So wird eine sehr vollendete Einzeltragödie erreicht; denn sie endet zweimal, erst mit der beruhigten Selbstverherrlichung des Alias, dann mit der unruhigen Verichtigung.

Die Probe, die hiermit Bernhardy selbst geliefert hat, ergiebt: Aus der Natur des pathetisch tragischen Prozesses bei Sophokles folgt die behauptete Nothwendigkeit der Beschränkung in's einzelne Drama so gar nicht, daß Bernhardy in der Erklärung diese Beschränkung in's einzelne Drama nur auf Kosten des tragischen Prozesses im Widerspruch mit den Dramen selbst hat durchsetzen können.

Dies ist schon

### 23. Unsrer Gelehrten widerwillige Anerkennung des über die einzelnen uns erhaltenen Tragödien des Sophokles hinausgehenden dramatischen Zusammenhangs.

Man hat die Vollendung einzelner Tragödien nur in Einheitsbegriffen, welche nicht dramatische und nicht tragische sind, in Charakter-

bildern, Zustandsbetrachtungen, Moralsäzen, komparativer Sittenschilbung behaupten können, und das mit Verleugnung derjenigen Begriffe, welche die dramatischen und tragischen sind, nämlich der bewegten pragmatischen, pathetischen, sittlichen Motive, welche in denselben Tragödien mächtig fühlbar, die Beendung nicht erreichen und den zur Hauptfache gemachten Betrachtungs- und Charakterqualitäten widersprechen: das heißt: man hat wider Willen bewiesen, daß die wahre Einheit dieser Tragödien unabgeschlossen ist, ihr dramatischer Zusammenhang und tragischer Sinn über sie hinausgeht.

Es ist unsren Gelehrten ergangen, wie dem unbekannten Grammatiker, dessen in gutem Glauben ausgesprochener Irrthum in den Suidas übergegangen ist. Sie fanden die Tragödien des Sophokles als einzelne vor und sogar über die zusammengehörigen solche Notizen, wonach sie getrennt aufgeführt worden wären, deren Unzuverlässigkeit und Entstehung aus Täuschungen sich nicht sofort sehen ließ. Sie wußten nicht anders als daß sie selbständige Stücke seien und suchten sie als solche zu verstehen. Ihre Erklärung auf Einheit verstieß mehrmals gegen Elementarbegriffe sowohl der Ästhetik als der Sittlichkeit. Und wenn dagegen auch die philosophische Bildung, wie z. B. über den Oedipus Th. Bischöf vor jetzt 21 Jahren Einsprache that, so erhob gleichwohl Wiederholung und Schultradition diese fehlerhaften Erklärungen zu verbreiteten von ziemlich allgemeiner Geltung. Der Irrthum bei Suidas fand eine Stütze darin, daß man ohnehin nie etwas Anderes vorausgesetzt hatte. Er that hiefür den Gegendienst, daß man auch da, wo die Erklärung doch ein gewisses Gefühl des Erzwungenen zurückließ, an ihm den Trost hatte, sich auf objektivem Boden zu befinden. Denn trotz ihrer Unverträglichkeit mit bestimmten Zeugnissen, die ungleich älter sind als Vieles, was im Suidas steht, gab doch dieser bei ihm gefundenen Angabe gerade ihr Alleinstehen und die Beimischung von Gelehrsamkeit im Ausdruck den Schein einer kostbaren alten Ueberlieferung. Lieber half man sich, wie oben schon das 3. und 4. Kapitel gezeigt, den unverträglichen Daten gegenüber, mit erfundener Veränderung oder Beschränkung des Sinnes, als daß man ein so wichtiges Zeugniß ganz verlieren sollte. So stützte ein Irrthum den andern, und was man festzuhalten sich an beiden Seiten, hier am Suidas, dort an der Tragödien-Erklärung hatte sauer werden lassen, ward um so höher als Preis der Mühe geschätzt. Dies war die Stärke der unzulänglichen Begriffe. Kommentatoren, Uebersetzer, Literaturhistoriker bewegten sich in ihnen; nur mit dem Unterschiede, daß O. Müller klar und offen von dieser herrschenden Ansicht, an die er sich hielt, bekannte, ihr nach sei die Einheit und das

Wesen der sophokleischen Tragödie nicht Handlung, sondern Selengemälde; während Andere, am stärksten Bernhard y dem Sophokles im Allgemeinen eine spezifisch dramatische und tragische Form zuschrieben, und nur im Besondern sie wieder fallen ließen und auch auf Selengemälde und geistige Zustände, als die Einheiten, gegen welche die Handlung verschwinden müsse, hinauskamen.

Bernhard y erklärt sich zwar beim König Oedipus ausdrücklich gegen Müllers Auffassung, aber das Facit der seinigen ist dasselbe; nur daß es Müller von Seiten des Oedipus, Bernhard y von Seiten des Schicksals ausspricht, beide jedoch so, daß jeder dabei Das, was der andere betont, nothwendig voraussetzt. Denn ein Drama, welches, wie Müller vom K. Oedipus annimmt, die völlige Blindheit des Menschen über sein Schicksal anschaulich macht, daß er wider Willen selbst verschärfen muß, kann ihm auch keine Schuld beimesse und wirkt auch die ganze Plannäsigkeit und harte Uebermacht auf das Schicksal allein, wie Bernhard y's Erklärung thut. Aber das Drama thut das nicht.

Als Oedipus dem Laios begegnete und sich zum Mord entrüstet ließ, wußte er bereits, daß seine Herkunft zweifelhaft und daß er bedroht war, seinen Vater zu erschlagen. Der Zweifel über die Erstere hatte ihn an's Orakel getrieben und statt der Entscheidung hierüber war ihm das Letztere prophezeit worden. Es bedurfte des Eigenwillens, um den vom Orakel ungelösten Zweifel wegzuerwerfen, und als Wissen festzuhalten, daß die zu Korinth seine Eltern seien. Es bedurfte des Hintansezehns der eben erst ihm gewordenen Orakeldrohung, er werde seinen Vater erschlagen, um einen alten Fürsten, der ihn beleidigt, sofort mit ganzer Kraft zu schlagen. Er handelte so, nicht weil er blind war über sein Schicksal, sondern mit dem Wissen, welche Gefahr auf seinem Schlagen stehe. Es war sein Eigenwille, der die Frage nach seinen Eltern blind entschied. Es war sein zorniger Wille, der ihn blind zuschlagen ließ. Als Oedipus nach Ueberwindung der Sphinx die Krone Thebens und die Hand der Königin annahm, wußte er, daß er bedroht sei, seine Mutter zu ehelichen. Dies, was er vom Orakel wußte, hätte ihn von jeder Ehe, wenigstens mit einer Frau, die älter an Jahren als er war, abhalten müssen, wäre er nicht von der Selbstwahl geblendet gewesen, sich durch Vermeidung Korinths gegen den Greuel gesichert zu haben. Als Oedipus all seinen Racheifer in Bewegung setzte, den Mörder des Laios zu treffen, und durch seine Heftigkeit den Seher dahindrängte, daß er ihm seine Bekleidung mit Blut und seine Verblendung über Familienstand und Herkunft vorrückte, wußte er, daß seine Hand mit eines Unbekannten Blut besleckt sei, daß seine Herkunft ihm schon längst zweifelhaft gemacht

und seine Forschung danach ohne Aufschluß geblieben war. Dies, was er wußte, ließ als möglich erscheinen, was der Seher behauptete. Nicht seine nothwendige Unwissenheit, die einstige eigenwillige Abfertigung und die gewohnte Unterdrückung dieses theilweise Wohlbewußten macht ihn blind für die Wahrheit des Sehers und macht seine Empörung darüber so leidenschaftlich, daß er mit eigenwilliger Gewißerklärung Dessen, was er nicht weiß, blind handelt gegen Kreon als tückischen Aufstifter des Sehers. Als hierauf Sokaste wider Absicht ihm die Aufschlüsse giebt, daß des Laios Kind ausgesetzt worden, weil der Mord des Vaters von dieses Kindes Hand prophezeit gewesen, und daß Laios ebenso ausgesehen und an eben der Stelle getötet worden, wie der von ihm um dieselbe Zeit erschlagene Fürst, da verbündet ihn nicht das Schicksal gegen diesen Olyz, der seinen Wahns durchzückt; sondern die Verfestigung in Dem, was er eigenwillig für den richtigen Rath und gerechten Entschluß erklärt hat, und die leidenschaftliche Aufregung, mit der er noch eben diese seine Selbstgerechtigkeit gegen den Seher und Kreon vertheidigt hat, verdunkeln gleich wieder das Wissen, das ihm schon gegeben ist, und treiben seine ganze Unruhe hin auf die schwache Möglichkeit eines Gegenbeweises. Anstatt dessen bringt ihm jetzt der Vate von Korinth auch die Eröffnung, daß er selbst ein von des Laios' Leuten ausgesetztes Kind gewesen. Hiermit sind ihm die Beweise seiner Schmach und Schuld so vollständig zum Wissen gebracht und durch Sokaste's Verzweiflung bestätigt, daß es wieder nicht eine verhüllende Schicksalsmacht, sondern trotz der Enthüllung das krampfhafte Widerstreben seiner Selbstgerechtigkeit ist, was mit aberwitzigem Scharfsinn eine Erklärung für Sokaste's Verzweiflung und für seine Herkunft aufräfft, die ihm die Blindheit für ein Wissen fristet, das in seiner Seele sich schon furchtbar zusammenschließt. Diese letzte äußerste Anspannung des Eigenwillens gewinnt ihm, daß er als Richter die Zeugen verhörend, selber den letzten Skrupel Gewißheit erhebt und erst mit diesem plötzlich in seiner ganzen Greuelgestalt vor sich steht.

Mit dieser gewaltigen Kunst hat Sophokles jedem Schritt des Oedipus auf seinem Verderbensweg so das Wissen, wie das Nichtwissen, mit dem Anspruch und Eigenwillen eingewebt, der jedesmal das im Bewußtsein schon Vorhandene nicht wissen, das Nichtgewußte behaupten will. Es ist dabei jedesmal eben so sehr die sittliche Natur, die ihn bestimmt, als die heroische Selbstzuversicht, die ihn mit ihr in Widerspruch setzt. Der Anspruch auf Wahrheit hat ihn zum Drakel geführt. Da dieses ihm aber von ihm selbst voransagt, was seine sittliche Natur entsezt, beschließt er sofort, es nicht zu wollen. Dabei aber giebt seine Selbstzuversicht ihm ein, schon zu wissen, wie er's vermeiden könne, obgleich diese Entscheidung

das Wissen voraussetzt, dessen Mangel ihn zum Drakel getrieben hat. Er hat nur das Gefühl, seine sittliche Ehre um jeden Preis zu wahren, als ihn ein Begegnender wie einen Ehrlosen behandelt. Gegen Diesen überspringt sofort seine Selbstzuversicht die Schranke, die er sich so eben mit Sicherheit gezogen zu haben glaubt; und ungestört von der ihm bewußt gemachten schrecklichen Möglichkeit, wähnt er nur gerechte Vergeltung geübt zu haben. In Theben vollbringt sein sittlicher Mut ein kühnes Wagniß für das Wohl eines ganzen Volks, und seine Selbstzuversicht lässt ihn dafür ohne Bedenken einen Lohn annehmen, den ihm bewußte Gefahr bedenklich machen müßte, wähnte er nicht, sie schon abgeschnitten zu haben. Er hat das wahre Bewußtsein, daß er das Un-sittliche weder gewollt hat, noch will, daß er gerade zur Erhaltung seiner Sittlichkeit gehandelt hat. Aber er hat die falsche heroische Zuversicht, daß die Entschiedenheit dieser Absicht hinreiche, den nächsten Weg, den er mit ihr einschlage, und den höchsten Anspruch, den er auf sie gründe, recht und sicher zu machen. Diese Zweifellosigkeit trotz gegebenem Zweifel macht die Selbsthilfe gegen Laios und die Ehe mit Jokaste zu Thaten, deren Verantwortung er auf sich genommen hat, wenn schon in der Meinung, nur sein Recht zu nehmen. Wegen dieser Verknotung des sittlichen Willens mit der vor- und rücksichtlosen Selbstzuversicht hat Oedipus in der Schuld das zwar wahnschäfte, aber starke Bewußtsein seiner Gerechtigkeit und sittlichen Würde und schöpft bei der allmäßlichen Enthüllung der Schuld eben so sehr aus diesem sittlichen Selbstbewußtsein als der immer gewaltshameren Selbstverteidigung, nicht nur die Verblendung und ungerechte Härte gegen Andere, sondern auch die Kraft zum aufrichtigen Fortschritt gegen sich selbst. Die Steigerung dieses Widerspruchs im Drang des Prozesses erzeugt den Wahnsinn, der ihn die Schuld erst im letzten Augenblick der Ueberführung ganz und wirklich auf sich beziehen, daher sie mit dem noch ungebrochenen sittlichen Selbstbewußtsein plötzlich zusammentreffen läßt. So ist sein Pathos zugleich die sittlichste Empörung und das wütendste Schmachgefühl. Diese Wuth wendet sich auf's ruchloseste wider die Gattin-Mutter, und der vom Anblick der schon Entselten wieder in sich zurückgetriebene Abscheu, gegen die eigenen Augen. Auch diese wirkliche Blindheit wirft nicht das Schicksal außenher über Oedipus. Es ist die Uebergewalt des plötzlichen Widerspruchs von Greuelschmach und höchstem sittlichen Anspruch, die zu dieser selbstthätigen Berüttung ausschlägt. Und dieser Widerspruch ist nur dadurch so gewaltsamplötzlich geworden, daß der mit dem sittlichen Anspruch verknottete Eigenwille die Einleuchtung der Schuld aus gegebenen Zeichen bis zum Neuersten von sich abhiebt.

Das ist die furchtbare Tragik dieses Drama's, daß Charakter und Schicksal untrennbar verbunden sind. Die Schuld des Vaters bildet die seinige vor, aber er tritt in jedes Glied ihrer Kette mit Selbstwollen ein. Ausgesetzt von den Eltern, ist er als geschochter, verzogener Kindling zum anspruchsvollen Jüngling erwachsen, der ganz auf seine Hand das Orakel angeht. Das Orakel bestimmt seine Greuel vorher, aber sie sind um so deutlicher Folgen seiner Entschlüsse, als er in der Absicht, sie zu meiden, aus eigner Entscheidung hineingeht. Er ist daran unschuldig, sofern er das Gegentheil wollte, aber schuldig nicht minder, sofern er merklich unberechtigt war, den Entschlüssen diese Bedeutung des Gegentheils beizulegen. Gerechte Absicht läßt ihn dem Seher zusetzen und die Zurückhaltung desselben verklären; allein der Fortschritt zur geraden Bezeichnung desselben und der Uebergang von der Empörung über dessen entgegnehende Vorhalte zum ausgelassenen Argwohn gegen Kreon sind kecklich ungerecht und zeigen, welches maßlose Selbstvertrauen sich seinem Anspruch auf Sittlichkeit verbunden und ihn dem Wahns über sich, wie über Andere ausgeliefert hat. Darum kann unter wachsenden Erschütterungen sein unbedingter Anspruch, sich frei und wahr und rein zu behaupten, nur seine Verstrickung, Täuschung, Besleckung herauswühlen, und sein Rächteifer gegen die Aergerniß, immer verzweifelter, sich endlich nur gegen ihn selbst entladen.

Das ist das Grauen dieser Handlung, daß der Heros durch sein Bewußtsein in das Unbewußte, mit seinem Willen in das Ungewollte, aus seinem Anspruch auf Sittlichkeit in gräßliche Unsitlichkeit gefallen ist. Das ist aber auch die Größe der Handlung, daß nur die Stärke seines sittlichen Selbstbewußtseins den Kampf so spannt, selbst der Wahns dazu dient, es um so unterschiedener leuchten und den Willen der Wahrheit um so brennender durchschlagen zu machen. Ist das Ende schauderhaft, so richtet ihn doch niemand als er selbst, und nicht größer ist seine Qual als dieses sittliche Selbstbewußtsein, dessen Unveräußerlichkeit an ihrer Tiefe gemessen wird. Das ist die Versöhnung dieses peinlichen Gerichts, daß Oedipus verlangt, aus der Gesellschaft ausgestoßen zu werden. Damit ehrt er durch Selbstopferung seines bekleckten Daseins die allgemeine Sittlichkeit und giebt ihr aus eigenem sittlichen Willen die Reinheit, die er wider Willen beleidigt, zurück. Weigert er dies Opfer, so hat er sich der Sittlichkeit entäußert.

Am Schluß des König Oedipus wird dies Opfer hingehalten. Der auf Kolonos, der es zurückgenommen hatte und spät erst dazu gezwungen worden ist, hast Volk und Söhne darum. Der König Oedipus zeigt den Versöhnungswilligen, der in der Schmach der Unsitlichkeit noch

sittlich ist; der auf Kolonos den Unversöhnlichen, der sich selbst entstellt.

Bernhardy sagt (806): „Die Charakterzüge des K. Oedipus können weder das gräßliche Geschick begründen, welches unaufhaltsam war, noch das Gefühl zurückweisen, das sich gegen die vernunftlose Härte desselben empört“. Den Oedipus auf Kolonos, der die „Verklärung des Dulders durch göttliche Fügung am äußersten Ziel des unverschuldeten Mißgeschicks“ darstelle, nennt er (808) „die Ergänzung und Verichtigung des Königs Oedipus“. Wie sollen wir das verstehen? Ein Stück, das der Ergänzung und Verichtigung bedarf, so wie dasjenige, welches mit dem Zweck sie zu geben, sich nothwendig auf dasselbe zurückbezieht, sind beidemal nicht, wie das dem Style des Sophokles doch nothwendig sein sollte, „sparsam im einzelnen Drama zusammengedrängte Mythen“, sondern mit der Absicht der Verknüpfung gedichtet. Will Bernhardy nicht auf diese Weise sich und dem Suidas widersprechen, so bleibt nur die Erklärung übrig, daß dem Dichter der König Oedipus mißlungen, daß ihm selbst der „widerwärtige Standpunkt“, auf den er sich darin gestellt, nachträglich eben so „mißfallen, wie vielleicht den Athenern, als sie dem Philekles den ersten Preis ertheilten“, und er, um diesen Fehler gut zu machen, das zweite Stück zur Ergänzung und Verichtigung abgesetzt, ohne diese Verbindung schon bei der Anlage und Ausführung des König Oedipus im Sinn gehabt zu haben. Es ist dies immer noch im Widerspruch mit der allgemeinen Charakteristik von Sophokles, die Bernhardy gegeben; indessen keine Regel ohne Ausnahme. Es ist dies jedenfalls die Anerkennung einer Verknüpfung von Dramen bei Sophokles; weil sie aber auf einer Erklärung des einen, wie des andern ruht, die mit den sittlichen Motiven derselben und ihrem Prozeß nicht verträglich ist, und weil damit Bernhardy entweder die Nothwendigkeit der Vollendung des Einzeldrama's bei Sophokles aufhebt, die er behaupten will, oder vom Dichter annimmt, er sei wider Willen in diesen Fall gekommen, muß ich sie widerwillig nennen.

Nothwendig eben so unbefriedigend ist die Art, wie Boeckh eine Verknüpfung unter den Dramen des Sophokles zugiebt.

Boeckhs Programm, das oben in den Eingangskapiteln (3. 4. 10) öfter berührt ist, mahnt davon ab, die Stücke der nachäschylischen Tragiker in Trilogien und Tetralogien zu ordnen<sup>59</sup>).

<sup>59)</sup> Ind. Lect. h. b. 1841 p. 12: Qui sobrio uti judicio voluerit, continebit paululum illud studium, quo trahuntur viri elegantissimi et ingeniosissimi, tragicorum etiam eorum, qui post Aeschylum docuerunt, fabulas in trilogias et tetralogias componendi.

Diese Abmahnung galt mir, da ich zwei Jahre vorher sowohl die Nachweisung versucht hatte, daß des Euripides Tetralogien von Dramen verschiedener Fabel doch nach dem Thema zusammengehangen, als daß verschiedene Dramen des Sophokles eine vollendete Handlung und Er-schöpfung des tragischen Prozesses nur dadurch können erhalten haben, daß sie mit andern, die auch von ihm bekannt sind, in Tetralogien verbunden gewesen. Das Resultat meiner Untersuchung (Beiträge S. 670) hatte gelautet: Niemals in der Blüthezeit der attischen Tragödie hat ein Dichter seine vier Dramen ohne eine künstlerische Verbindung, nur wie bunte Ware zur Aufführung gebracht. — Boeckh richtete seine Abmahnung gegen beide Arten, die Thematetralogien, wie die Fabel-tetralogien.

Gegen die ersten bemerkte er, „der angegebene Zusammenhang in den Dramenkompositionen des Euripides, er werde nun in der gemeinsamen Tendenz oder dem Hauptgedanken, oder was immer vergleichen, gefunden, sei der Schönheit, Manichfaltigkeit und Anmuth der Didaskalie mehr nachtheilig als günstig“<sup>60)</sup>.

Dieser Satz würde Gewicht haben, wenn ihm die Nachweisung zur Seite stände, daß dem so sei, und warum notwendig. So blos behauptet, sagt er nur: Eine zufällig zusammengegriffene Gruppe gefällt Boeckh besser als eine sinnverwandte. Damit ist über die historische Frage Nichts gesagt. Es kann etwas einem großen Gelehrten gar nicht gefallen und darum doch historisch wahr und richtig sein. Wenn jemand bemerkte, die Gruppen in den Friesen des Theseustempels oder die Phigalischen seien durch Wiederholung und Gegengewicht der Körpermotive untereinander verbunden, und Boeckh spräche: Das ist nicht schön; und wenn die Gruppen ohne dies Verhältniß der Motive, blos wie der Zufall es gäbe aufeinanderfolgten, wäre das Ganze schöner, manichfältiger und anmuthiger, so würde ich dies für keine Widerlegung des Beobachteten halten und keinen Grund darin finden, es für kunstwidrig zu erkennen.

Gegen die Fabeltetralogien bemerkte Boeckh: „Es ist ja gewiß, daß die Tragiker mehrere Fabeln, die unstreitig nicht miteinander in einer Didaskalie gegeben wurden, wie die Oedipusdramen und die Antigone von Sophokles, gleichwohl so abgefaßt haben, daß sie nicht weniger

<sup>60)</sup> I b i d: Quid quod ille nexus, quo Euripidei ternionis tragœdiae contineri videntur, sive is in communi ternarum fabularum consilio quodam, sive in summa quam adumbrent sententia, sive in alia qualibet hujus generis ro deprehenditnr, totius didascaliae pulchritudini, varietati, gratiae plus officit quam velificatur?

unter sich verbunden erscheinen, als wenn sie eine Fabeltrilogie ausmachten“<sup>61)</sup>.

Dass die genannten Dramen unstreitig nicht in einer Aufführung gegeben worden seien, beruht auf Angaben, von welchen im Jahr nach Boeckhs Programm mein „Leben des Sophokles“ S. 169 ff. zeigte, dass sie dieses theils nicht enthalten, theils nicht die zuverlässig urkundliche Form haben. Dasselbe hab' ich jetzt noch ausführlicher in den Einleitungen zur Uebersetzung der genannten Dramen erörtert (vgl. oben Kap. I, S. 9; 19, 6, S. 31). Die Form einer urkundlichen Aufführungszeitangabe hat nur die Notiz, dass der Oedipus auf Kolonos nach des Dichters Tode von seinem Enkel aufgeführt worden. Sie sagt nicht und kann nicht beweisen, dass dieselbe Tragödie nicht vorher bei Leben des Dichters von ihm selbst aufgeführt worden. So urtheilt auch Bernhardy (S. 808. 811), der mit mehr andern Gelehrten in dieser Notiz kein Hinderniss findet, diese Tragödie aus Gründen in die blühenden Mannesjahre des Sophokles zu setzen. Die Angaben aber zum König Oedipus und zur Antigone haben nicht die Form von Divaskalien, sie verrathen vielmehr, dass Divaskalien über diese Stücke den Versassern dieser Angaben fehlten, und sie die verschiedene Aufführungszeit, die sie bestimmt zu geben nicht vermochten, nur aus Anekdoten schlossen, wie solche für jeden Kenner der Griechenliteratur zur verdächtigsten Klasse ihrer Ueberlieferungen gehören. Als zuverlässiges Zeugniß von der Falschheit dieser unzuverlässigen Zeugnisse galt und gilt mir der unverkennbare Ausdruck und Bedarf der Verknüpfung an der Gestalt der genannten Tragödien selbst. Hingegen der Annahme Boeckhs, dass diese Tragödien vom Dichter in gleichem Grade, wie die einer Trilogie verknüpft seien, nicht aber um so dargestellt zu werden, weiß ich keine mögliche Fassung zu geben, in der sie nicht gegen Elementarbegriffe der Ästhetik verstieße.

Der Dichter hätte, nach Boeckh, den Tragödien zwar die Form der Verknüpfung gegeben, aber nicht mit der Absicht, sie verknüpft aufzuführen. Gemäß den, nach Boeckh unstreitigen, Aufführungsdaten hätte Sophokles das Drama zuerst gedichtet, welches nach der Verknüpfung das Endstück macht (Antigone), ungefähr 10 Jahre darauf dasjenige, welches den Anfang macht (König Oedipus), und wieder etwa 23 Jahre später das Mittelstück (Oed. Kol.). Er müsste das dem Endstück spät, aber zunächst nachfolgende Anfangstück so gestaltet haben, dass es sich zur Verknüpfung mit demselben durch ein noch nicht vorhandenes,

<sup>61)</sup> Ib.: *Quid quod tragici fabulas plures, quae haud dubie non ejusdem didascalice complexu continebantur, ut Sophoclis Oedipi et Antigona, tamen ita componerunt, ut non minus inter se nexae videantur quam si trigiam argumento conjunctam constituant.*

aber nach 2 Jahrzehnten nachkommendes Mittelstück eignete, welches letztere er mit der doppelten Rücksicht sowohl auf das über 20 Jahr ältere Anfangsdrama als das über 30 Jahr ältere Schlusstdrama zu gestalten hatte. Für die Aufführung wäre aber diese Verknüpfung nicht von ihm bestimmt gewesen. Somit hätte er auf die unbequemste Weise, die möglich war, nämlich in zweimal verkehrter Ordnung, erst von hinten nach vorn anfangend, dann wieder nicht in dieser Richtung fort nach der Mitte rückend, sondern in der entgegengesetzten, von vorn nach der Mitte zugehend, die letztere leer gelassen und erst mit ihrer späten Auffüllung eine Verknüpfung binnen etlichen 30 Jahren hergestellt, von welcher er keinen Gebrauch machen wollte. Kann man sich selbst gründlicher zum Narren haben als in einem solchen Doppelwiderspruch der Mittel zum Zweck und des lange verfolgten und eben so lange aufgehaltenen Zwecks, der, wenn er erreicht ist, keine Wirklichkeit erhalten soll? Denn was ist die Zusammenaufführung verknüpfter Dramen anderes als die Vollziehung der Verknüpfung in der Wirklichkeit?

Aber nehmen wir auch an, was Boeckh nicht gesagt hat und nach seiner Ansicht von der Entstehungszeit des *Oedipus auf Kolonos* (Prael. aestiv. 1826) nicht annehmen kann, daß im Dichten Sophokles diese zweckwidrige Mühe sich erspart und zwar die Verknüpfung des Ganzen, die Grenzen und Verbindungsbänder der besondern Stücke sich ursprünglich festgesetzt, jedoch in die Aufführung vor dem Publikum die Trennung und Ordnungsumkehr absichtlich gebracht habe: so bot er der Auffassung des Publikums Hohn. Er gab ihr das Ganze, das er sich gebildet hatte, auf das möglichste zerstört und über 30 Jahre vertheilt.

Was bleibt noch übrig? Uebrig bleibt, was Boeckhs Annahme der Verknüpfung ohne die Absicht verknüpfter Darstellung in allen ihren möglichen Fassungen gleich nothwendig voraussetzt: daß die verknüpften Tragödien vollkommen schön auch ohne die Verknüpfung gewesen. Dies ist gegen die Elemente der Aesthetik.

„Die Theile der dramatischen Handlung, sagt die aristotelische Poetik (8, 4), müssen so untereinander verknüpft sein, daß durch Versezung oder Hintwegnahme irgend eines Theils das Ganze verrückt und gestört wird. Denn was hinzukommen oder wegbleiben kann ohne Eindruck zu machen, ist gar kein Theil des Ganzen.“ Boeckh sagt: Sophokles verknüpfte drei Dramen zu einem Ganzen; aber zu einem solchen, daß es durch Versezung der Theile nicht gestört ward, und von jedem Theil die zwei andern wegbleiben könnten.

Ein Drama, welches mit zwei andern ein Ganzes macht, kann ohne die zwei andern nicht ganz sein; eine Handlung, die in einem Stück

sich abschließt, nicht mit zwei andern sich zusammenschließen. Inhalt und Form des Drama's ist Verknüpfung, der Mythos selbst, wie Aristoteles sagt, „die Handlungsverknüpfung.“ Diese kann nicht zugleich vollendet sein in einem Drama und als das was sie ist, als Verknüpfung, über dasselbe auf zwei andere hinausgehen. Die Schönheit der Tragödie ist die durch die Entwicklung durchgeführte Einheit. Soll die Einheit durch drei Dramen gehen, so kann sie in keinem einzigen derselben allein ausgeführt, keines für sich allein genommen, völlig schön sein. Boeckh sagt: „Jene drei Dramen des Sopholles sind so gut als irgend eine Fabeltrilogie miteinander verknüpft; aber ein sobrium judicium wird sie nur als einzelne auffassen und um so schöner finden.“ Ausdrücklich zu dem Zweck, zu warnen vor der trilogischen oder tetralogischen Auffassung von Stücken der Dichter nach Aeschylus, führt er die vermeintliche getrennte Aufführung dieser sophokleischen Dramen zu dem Beweise an, daß auf ihre zwar vorhandene Verknüpfung kein Gewicht zu legen sei. Die Verknüpfung sei da, dürfe aber nichts gelten. Das ist in Wahrheit eine widerwillige Anerkennung der Verknüpfung.

Um zu der empfohlenen Sobrietät sich zu verstehen, muß man in dem Falle sein, in der tragischen Kunst, Handlung und Verknüpfung, Forderichtigkeit und Einheit für das Oberflächlichste und Unerheblichste zu halten.

Boeckh erkennt im Programm von 1841 die Verknüpfung der Antigone mit den Oedipusdramen einer trilogischen gleich; in der Ausgabe der Antigone von 1843 läßt er wieder drucken (S. 147), „diese Verbindung sei keine unmittelbare; dagegen scheine sich nach der Ansicht des Sopholles die Antigone unmittelbar an die äschyleischen „Sieben gegen Theben“ anzuschließen; gerade wo das äschyleische Drama aufhöre, knüpfe das sophokleische mit einer geringen Veränderung an.“ Um solche Vorstellungen miteinander verträglich zu finden, muß man sich in der That bei „Tragödien-Verknüpfung“ möglichst wenig denken. Diese Art, wie Boeckh sie gelten läßt, ist gleichbedeutend mit seiner Warnung vor ernstlicher Auffassung solcher Zusammenhänge.

Hierbei hat aber Boeckh eine andere Ästhetik für Aeschylus, eine andere für Sopholles. Bei Sopholles findet er es unbesonnen, eine Verknüpfung aufzufassen und festzuhalten, die er selbst als gegeben einräumt. Bei Aeschylus aber dürfe man diese Auffassung anwenden; nur nach Aeschylus nicht mehr. Woher diese Unterscheidung? Sie sei begründet, sagt das Programm, durch die daselbst gegebene Auslegung des Suidas oder vielmehr des älteren Grammatikers, aus dem Suidas es habe, daß Sopholles den Wettstreit mit einzelnen Dramen an Stelle der Tetralogie gesetzt.

Wie es sich mit dieser Auslegung verhält, hab' ich Eingangs (R. 4) Berichtet. Boeckh weiß und zeigt, die Tetralogie schlechthin abgeschafft könne Sophokles nicht haben; sie bestand fort. Er nimmt an, sie blieb Sitte an den großen Dionysien, dem Hauptfest. Er glaubt aber beweisen zu können, daß an den Lenäen mit einzelnen Tragödien gekämpft worden. Die Widerlegung des Letzteren durch den Gegenbeweis von Sauppe hab' ich ebendort angeführt. Allein gesetzt, diese Rettung der Aussage, bei Suidas wäre haltbar, die Auslegung richtig: so würde dieselbe doch keine Berechtigung der Warnung darbieten, die Boeckh am Ende des Programms daraus folgern will.

Boeckhs Auslegung ergiebt: Nur am geringeren Fest kämpften einzelne Dramen; am Hauptfest führte jeder Tragiker vier Dramen in den Wettschreit. Nun ist doch wohl nicht zu bezweifeln, daß ein so hervorragender und so fruchtbarer Tragiker wie Sophokles zum öftesten am Hauptfeste tragischen Wetteifer in die Schranken trat. Und auch, wenn er den Lenäenkampf nie versäumte, müssen doch seine am Hauptfest aufgeführten Dramen um so gewisser den größeren Theil der ganzen Summe ausmachen, als hier jede Aufführung vier Dramen und zum wenigsten drei Tragödien, die an den Lenäen dagegen nach Boeckhs Annahme nur ein Stück erforderte. Selbst wenn er an den Lenäen jedes Jahr, an den großen Dionysien blos alle zwei Jahre aufgetreten, kämen doch doppelt so viele Dramen auf die letzteren, als auf jene. Folglich gehörte auf jeden Fall, nach Boeckhs Auslegung des Suidas, die Mehrzahl der Tragödien des Sophokles noch zu Tetralogien.

Dies nach Boeckhs Bestimmung der äußern Einrichtung. Was aber die innere Komposition bei Sophokles betrifft, so urtheilt Boeckh in dem Programm, die beiden Oedipe und die Antigone seien ganz so miteinander verknüpft wie eine Fabeltrilogie.

Hiernach muß ein sobrium judicium, weit entfernt, sich vor triflogischer Auffassung zu hüten, vielmehr wohlbedacht anerkennen, daß es von keiner der erhaltenen Tragödien des Sophokles zum voraus wissen könne, ob sie zu einer Tetralogie gehört habe oder eine selbständige Lenäentragödie gewesen, daß aber nach der Wahrscheinlichkeitsrechnung das Präjudiz für die tetralogischen größer, und daß Gewißheit in jeglichem Falle lediglich aus der Untersuchung der Tragödie selbst zu gewinnen sei, jenachdem ihre Handlung und Einheit geschlossen oder nicht erscheint.

Wovor also Boeckh folgerichtig hätte warnen müssen, das wäre vor der, nach seinen eignen Thesen, ungerechtfertigten Gewohnheit, jede Tragödie von Sophokles ohne weiteres als Einzeltragödie zu behandeln

und (durf ich nach den Auseinandersetzungen der vorigen Hauptstücke wohl sagen) zu mißhandeln. Diese Mißhandlungen sind die wahren, zwar unwillkürlichen, aber nachdrücklichen Warnungen. Ihre Betrachtung hat uns gezeigt, wie wenig der Dichter verstanden, wie sein Sinn entstellt, ja in's Gegentheil verkehrt wird, wenn die Erklärung von falschen Voraussetzungen über die Grenzen seiner Dramen und den Belang ihrer Motive ausgeht.

Nun geht ja überdies die historische Berechtigung, den Begriff der Tetralogie auf Sophokles anzuwenden, weiter, als es schon die Folgerung aus Boeckhs Thesen gestattet. Sein Versuch, die Einzeltragödie an den Lenäen nachzuweisen und die Behauptung bei Suidas durch diese beträchtliche Einschränkung aufrecht zu halten; ist ja aus Platon widerlegt. Die Angabe bei Suidas hat ihren geliehenen Sinn wieder verloren und bleibt, in ihrem uneingeschränkten Ausdruck unverträglich mit viel älteren Zeugnissen, historisch falsch. Es ist aber schlechthin sie allein, auf welche sich die bei den Philologen herkömmliche Unterscheidung der Dramen-Komposition von Aeschylus und Sophokles, bei der Boeckh beharren wollte, stützt. Das ganze übrige Alterthum kennt sie nicht. Ich habe (R. 9) den Stand der Ueberlieferung gegeben, der diese Unterscheidung nicht zuläßt, und (R. 10) den Beweis, daß die alte Gelehrten-Schule nur in sich zusammenhängende Tetralogien kennt. Ich habe ausgeführt, daß die Erklärung, welche die Tragik des Sophokles in's einzelne Drama zwängen will, sowohl beim Wiederherstellen theilweise bekannter Ueberreste dramatische Unwesen erzeugt, als in der Auffassung der ganz erhaltenen Stücke die darin gegebenen Vorstellungen verkehrt, die Kunst des Dichters vernichtet.

Nicht aus Lust an Polemik hab' ich diesen Gang gemacht. Als ich beim ersten Betreten dieses Standpunkts nicht nur von Boeckh so höflich und ironisch verwarnt, sondern bald hernach von andern Stimm-führern als ein anmaßender Sophist bis in den Charakter hinein verschwärzt wurde, hab' ich nichts entgegnet und meine Studien der alten Kunst in der Stille für mich fortgesetzt, fast zwanzig Jahre mit derselben Ruhe, wenn, wie gewöhnlich, in der Nachwirkung jener Vorgänge von Großen auch die Kleinen mir gelegentlich Klapse ertheilten und dabei mich stillschweigend benützen.

Auch hatte ich wiederholt die Befriedigung, daß Männer von der ausgezeichnetesten Bildung mir unerwartet ihre warme Erkenntlichkeit für mein „Leben des Sophokles“ ausdrückten, dessen mangelhafte Theile ich mir inzwischen, weniger aus jenen Verdammungsrezessionen als aus eigener Mitteln, zu bessern in der Lage war. Es pflegt die Beseitigung alter

und unwillkürlicher Vorurtheile nicht im ersten Angriff durchaus in gehöriger Weise zu gelingen, noch weniger, so weit sie gelungen ist, eine andere als sehr allmäßige Anerkennung zu finden. Die nächsten Folgen sind entgegengesetzter Art, ich konnte sie um so eher ertragen, als meine Ueberzeugung von der endlichen Unaufhaltsamkeit des Wahren mir es ganz recht sein ließ, wenn die Fachgenossen sich beeiferten, durch laut und hartnäckig eingelegten Widerspruch mir die Ehre der Entdeckung zu sichern. So hätt' ich gerne länger noch geschwiegen. Nachdem ich aber die Aufforderung angenommen hatte, die Tragödien des Sophokles zu verdeutschen, die ein Gebildeter unserer Zeit nicht ohne weiteres genügend verstehen, wohl aber durch die herkömmlichen Erklärungen vom Verständniß noch mehr abkommen kann, vermocht' ich die Erklärung in der Wahrheit meiner Ueberzeugung nicht zu umgehen. Von dieser aber nur die Resultate kurz und einfach hinzustellen, wird mir nicht zugelassen. Ohne einen Schatten von Untersuchung schreibt in einer Anzeige-Zeitschrift der schlächte Kopf mit Bequemlichkeit hin, ich setze subjektive Anschanung an die Stelle fester Zeugnisse und positiver Angaben, und findet Glauben ohne Beweis gegen meine Sachbeweise, weil er die gangbare Gelehrten-Meinung für sich hat. Dies hat mich genöthigt, die letztere im Ganzen zu widerlegen und für die Grundbegriffe meiner Auffassung und Erklärung des Sophokles mein besseres Recht und die vollgültige historische Grundlage darzuthun. Ich weiß vollkommen, daß ich damit die Wiederholung jener bequemen Machtsprüche noch lange nicht abschneiden werde. Aber der Freund des Sophokles, der meine Erklärung beachten will, der Leser, der Interesse an der Sache nimmt, wird sich solche wohlfeile Anzeiger-sentenzen nicht mehr stören lassen, wenn ihn die ausführlichen Akten, die ich hiermit schließe, überzeugen, daß der Widerspruch mit den Zeugnissen, mit Kritik, mit der Natur des Gegenstandes nicht auf meiner Seite ist, sondern ich wohlüberlegt behauptete:

des Sophokles Verknüpfung von Drama mit Drama für tetralogische Darstellung ist geschichtlich sicher,  
und nur mit Berücksichtigung dieser Verknüpfungsweise kann seine  
Kunst verstanden und gewürdigt werden.

‘ Weimar, August 1858.

S.

Gedruckt bei C. Polz in Leipzig.













Wie es sich mit dieser Auslegung verhält, hab' ich Eingangs (R. 4) berichtet. Boeckh weiß und zeigt, die Tetralogie schlechthin abgeschafft könne Sophokles nicht haben; sie bestand fort. Er nimmt an, sie blieb Sitte an den großen Dionysien, dem Hauptfest. Er glaubt aber beweisen zu können, daß an den Lenäen mit einzelnen Tragödien gekämpft werden. Die Widerlegung des Letzteren durch den Gegenbeweis von Sauppe hab' ich ebendort angeführt. Allein gesetzt, diese Rettung der Aussage bei Suidas wäre haltbar, die Auslegung richtig: so würde dieselbe doch keine Berechtigung der Warnung darbieten, die Boeckh am Ende des Programms daraus folgern will.

Boeckhs Auslegung ergiebt: Nur am geringeren Fest kämpften einzelne Dramen; am Hauptfest führte jeder Tragifer vier Dramen in den Wetstreit. Nun ist doch wohl nicht zu bezweifeln, daß ein so hervorragender und so fruchtbare Tragifer wie Sophokles zum öftesten am Hauptfeste tragischen Wetteifers in die Schranken trat. Und auch, wenn er den Lenäenkampf nie verhüntete, müssen doch seine am Hauptfest aufgeführten Dramen um so gewisser den größeren Theil der ganzen Summe ausmachen, als hier jede Aufführung vier Dramen und zum wenigsten drei Tragödien, die an den Lenäen dagegen nach Boeckhs Annahme nur ein Stück erforderte. Selbst wenn er an den Lenäen jedes Jahr, an den großen Dionysien blos alle zwei Jahre aufgetreten, kämen doch doppelt so viele Dramen auf die letzteren, als auf jene. Folglich gehörte auf jeden Fall, nach Boeckhs Auslegung des Suidas, die Mehrzahl der Tragödien des Sophokles noch zu Tetralogien.

Dies nach Boeckhs Bestimmung der äußern Einrichtung. Was aber die innere Komposition bei Sophokles betrifft, so urtheilt Boeckh in dem Programm, die beiden Oedipe und die Antigone seien ganz so miteinander verknüpft wie eine Fabeltrilogie.

Hiernach muß ein sobrium judicium, weit entfernt, sich vor trilogischer Auffassung zu hüten, vielmehr wohlbedacht anerkennen, daß es von keiner der erhaltenen Tragödien des Sophokles zum voraus wissen könne, ob sie zu einer Tetralogie gehört habe oder eine selbständige Lenäentragödie gewesen, daß aber nach der Wahrscheinlichkeitsrechnung das Präjudiz für die tetralogischen größer, und daß Gewißheit in jeglichem Falle lediglich aus der Untersuchung der Tragödie selbst zu gewinnen sei, jenachdem ihre Handlung und Einheit geschlossen oder nicht erscheint.

Wovor also Boeckh folgerichtig hätte warnen müssen, das wäre vor der, nach seinen eignen Thesen, ungerechtfertigten Gewohnheit, jede Tragödie von Sophokles ohne weiteres als Einzeltragödie zu behandeln

und (darf ich nach den Auseinandersetzungen der vorigen Hauptstücke wohl sagen) zu mißhandeln. Diese Mißhandlungen sind die wahren, zwar unwillkürlichen, aber nachdrücklichen Warnungen. Ihre Betrachtung hat uns gezeigt, wie wenig der Dichter verstanden, wie sein Sinn entstellt, ja in's Gegentheil verlehrt wird, wenn die Erklärung von falschen Voraussetzungen über die Grenzen seiner Dramen und den Belang ihrer Motive ausgeht.

Nun geht ja überdies die historische Berechtigung, den Begriff der Tetralogie auf Sophokles anzuwenden, weiter, als es schon die Folgerung aus Boeckhs Thesen gestattet. Sein Versuch, die Einzeltragödie an den Lenäen nachzuweisen und die Behauptung bei Suidas durch diese beträchtliche Einschränkung aufrecht zu halten; ist ja aus Platon widerlegt. Die Angabe bei Suidas hat ihren geliehenen Sinn wieder verloren und bleibt, in ihrem uneingeschränkten Ausdruck unverträglich mit viel älteren Zeugnissen, historisch falsch. Es ist aber schlechthin sie allein, auf welche sich die bei den Philologen herkömmliche Unterscheidung der Dramen-Komposition von Aeschylus und Sophokles, bei der Boeckh beharren wollte, stützt. Das ganze übrige Alterthum kennt sie nicht. Ich habe (§. 9) den Stand der Ueberlieferung gegeben, der diese Unterscheidung nicht zuläßt, und (§. 10) den Beweis, daß die alte Gelehrten-Schule nur in sich zusammenhängende Tetralogien kennt. Ich habe ausgeführt, daß die Erklärung, welche die Tragik des Sophokles in's einzelne Drama zwängen will, sowohl beim Wiederherstellen theilweise bekannter Ueberreste dramatische Unwesen erzeugt, als in der Auffassung der ganz erhaltenen Stücke die darin gegebenen Vorstellungen verkehrt, die Kunst des Dichters vernichtet.

Nicht aus Lust an Polemik hab' ich diesen Gang gemacht. Als ich beim ersten Betreten dieses Standpunkts nicht nur von Boeckh so höflich und ironisch verwarnt, sondern bald hernach von andern Stimm-führern als ein anmaßender Sophist bis in den Charakter hinein verschwärzt wurde, hab' ich nichts entgegnet und meine Studien der alten Kunst in der Stille für mich fortgesetzt, fast zwanzig Jahre mit derselben Ruhe, wenn, wie gewöhnlich, in der Nachwirkung jener Vorgänge von Großen auch die Kleinen mir gelegentlich Klapsen ertheilten und dabei mich stillschweigend benuhzen.

Auch hatte ich wiederholt die Befriedigung, daß Männer von der ausgezeichneten Bildung mir unerwartet ihre warme Erkenntlichkeit für mein „Leben des Sophokles“ ausdrückten, dessen mangelhafte Theile ich mir inzwischen, weniger aus jenen Verdamnungsrezensionen als aus eigenen Mitteln, zu bessern in der Lage war. Es pflegt die Beseitigung alter

und unwillkürlicher Vorurtheile nicht im ersten Angriff durchaus in gehöriger Weise zu gelingen, noch weniger, so weit sie gelungen ist, eine andere als sehr allmäliche Anerkennung zu finden. Die nächsten Folgen sind entgegengesetzter Art, ich konnte sie um so eher ertragen, als meine Ueberzeugung von der endlichen Unaufhaltsamkeit des Wahren mir es ganz recht sein ließ, wenn die Fachgenossen sich beeiserten, durch laut und hartnäckig eingelegten Widerspruch mir die Ehre der Entdeckung zu sichern. So hätt' ich gerne länger noch geschwiegen. Nachdem ich aber die Aufforderung angenommen hatte, die Tragödien des Sophokles zu verdeutschen, die ein Gebildeter unserer Zeit nicht ohne weiteres genügend verstehen, wohl aber durch die herkömmlichen Erklärungen vom Verständniß noch mehr abkommen kann, vermocht' ich die Erklärung in der Wahrheit meiner Ueberzeugung nicht zu umgehen. Von dieser aber nur die Resultate kurz und einfach hinzustellen, wird mir nicht zugelassen. Ohne einen Schatten von Untersuchung schreibt in einer Anzeige-Zeitschrift der flachste Kopf mit Bequemlichkeit hin, ich seye subjektive Anschauung an die Stelle fester Zeugnisse und positiver Angaben, und findet Glauben ohne Beweis gegen meine Sachbeweise, weil er die gangbare Gelehrten-Meinung für sich hat. Dies hat mich genöthigt, die letztere im Ganzen zu widerlegen und für die Grundbegriffe meiner Auffassung und Erklärung des Sophokles mein besseres Recht und die vollgültige historische Grundlage darzuthun. Ich weiß vollkommen, daß ich damit die Wiederholung jener bequemen Machtsprüche noch lange nicht abschneiden werde. Aber der Freund des Sophokles, der meine Erklärung beachten will, der Leser, der Interesse an der Sache nimmt, wird sich solche wohlfeile Anzeiger-sentenzen nicht mehr stören lassen, wenn ihn die ausführlichen Akten, die ich hiermit schließe, überzeugen, daß der Widerspruch mit den Zeugnissen, mit Kritik, mit der Natur des Gegeustandes nicht auf meiner Seite ist, sondern ich wohlüberlegt behaupte:

des Sophokles Verknüpfung von Drama mit Drama für tetralogische Darstellung ist geschichtlich sicher,  
und nur mit Berücksichtigung dieser Verknüpfungsweise kann seine Kunst verstanden und gewürdigt werden.

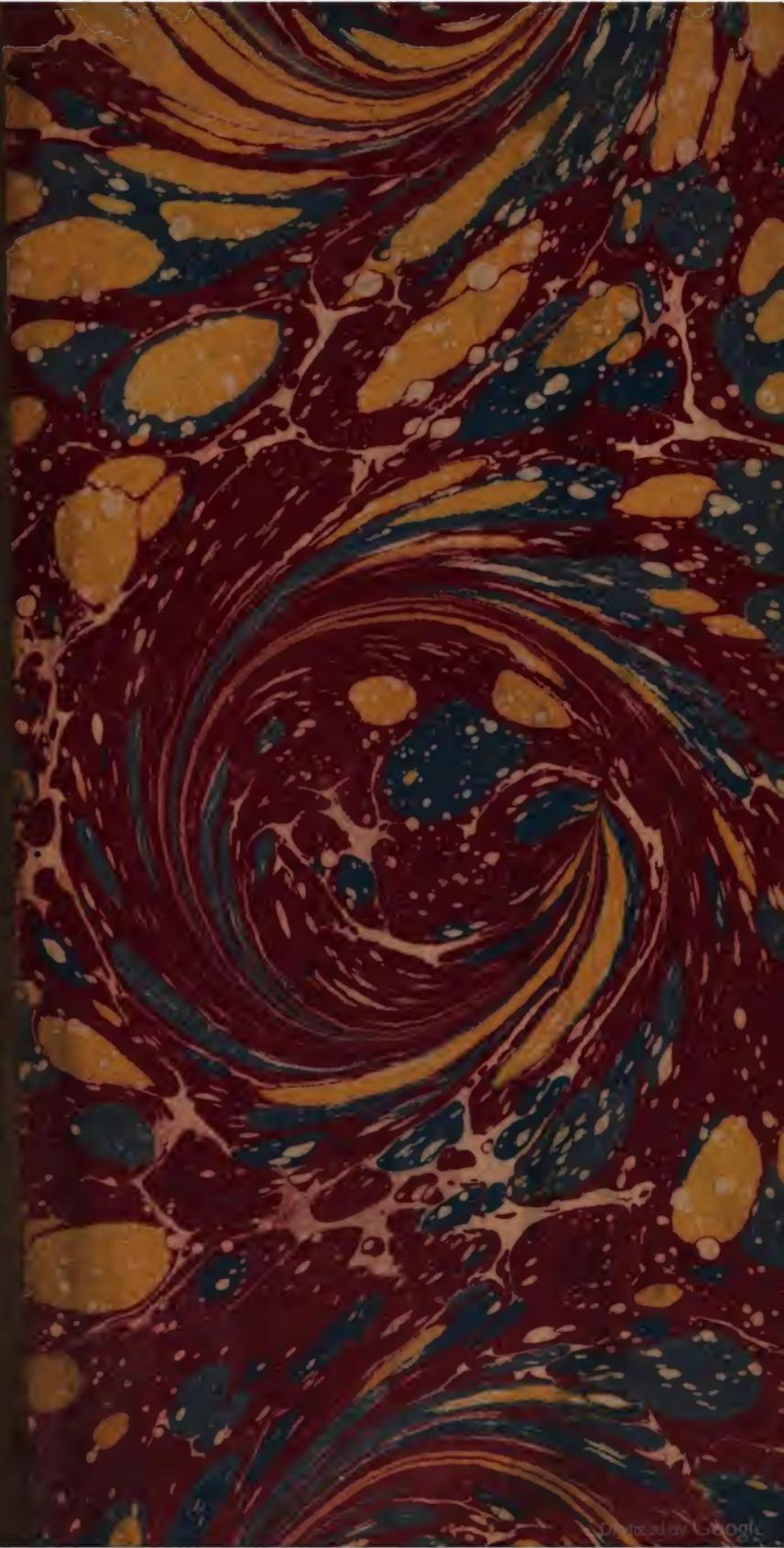
Weimar, August 1858.

S.

Gedruckt bei E. Pötz in Leipzig.









600095901U







ÜBER DEN VORTRAG

DER

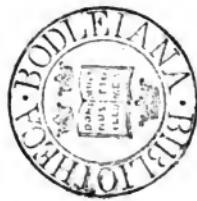
CHORISCHEN PARTIEEN

BEI

ARISTOPHANES

von

CHRISTIAN MUFF.



HALLE,

VERLAG VON RICHARD MÜHLMANN.

1872.

293. e. 93.

17. 4. 1892

## Inhaltsverzeichniss.

---

	Seite
<b>Einleitung . . . . .</b>	1—5
I. Bestimmungen, die sich aus dem Inhalt ergeben . . . . .	6—18
A. Aufgabe des Koryphäus . . . . .	7—14
B. Funktionen des Gesammtchores . . . . .	14—18
II. Parodie und Nachahmung . . . . .	19—21
III. Das Moment der Orchesis . . . . .	21—27
IV. Characteristische Bezeichnungen . . . . .	27—29
V. Person und Numerus . . . . .	29—32
VI. Die Metra . . . . .	32—82
A. Metra, die sowohl dialogisch wie melisch gebraucht sind . . . . .	32—71
1) das iambische Versmaass . . . . .	33—46
2) das trochäische Versmaass . . . . .	46—56
3) das anapästische Versmaass . . . . .	56—66
4) das daktylische Versmaass . . . . .	66—71
B. Metra, die nur melischen Vortrag zulassen . . . . .	71—82
1) das ionische Versmaass . . . . .	71—73
2) das choriambische Versmaass . . . . .	74—76
3) das daktylo-trochäische Versmaass . . . . .	76—77
4) das daktylo-epitritische Versmaass . . . . .	77
5) das logäodische Versmaass . . . . .	77—78
6) das päonische Versmaass . . . . .	78—79
7) das bacchische Versmaass . . . . .	80
8) das dochmische Versmaass . . . . .	80—82
VII. Die Hauptchorlieder der Komödie . . . . .	82—98
A. Die Parodos . . . . .	82—86
B. Die Parabase . . . . .	86—95
C. Die Stasima . . . . .	96—97
D. Die Exodus . . . . .	97—98
VIII. Die Theilung des Chores . . . . .	98—107
IX. Die Parachoregemata . . . . .	107—120
X. Ueber das Auftreten einzelner Choreuten . . . . .	120—127
XI. Ueber den Tanz . . . . .	127—134

	Seite
XII. Spezielle Besprechung der einzelnen Stücke . . . . .	134—175
1) Acharnier . . . . .	134—138
2) Ritter . . . . .	138—140
3) Wolken . . . . .	140—142
4) Wespen . . . . .	142—148
5) Frieden . . . . .	149—152
6) Vogel . . . . .	153—157
7) Lysistrate . . . . .	157—162
8) Thesmophoriazusen . . . . .	162—165
9) Frösche . . . . .	165—170
10) Ekklesiazusen . . . . .	170—174
11) Plutus . . . . .	174—175

## Einleitung.

---

Wenn man die Frage aufwirft, wie die chorischen Partieen in den griechischen Dramen unter Koryphäus und Gesammtchor, resp. Halbchöre oder einzelne Choreuten zu vertheilen sind, so giebt das Alterthum darauf keine unmittelbare und befriedigende Antwort. Es werden wohl bisweilen einige Verse dem Koryphäus zugetheilt, andere wieder als Lieder des bald vereinigten, bald in zwei oder mehr Theile gespaltenen Chores bezeichnet; allein abgesehen davon, dass sich diese Angaben so selten finden und sich so sehr auf die einzelnen Fälle beschränken, dass für das Ganze der Frage sehr wenig dabei herauskommt, so haben sie auch meist nur auf solche Stellen Bezug, deren Beschaffenheit an und für sich klar war und keiner Erläuterung weiter bedurfte.

Was in dieser Hinsicht vom antiken Drama im Allgemeinen gesagt werden muss, gilt in ganz besonderem Grade von der alten oder Aristophaneischen Komödie. Es giebt nur wenig Stellen in der gelehrten Litteratur der Griechen, an denen von der Art des Vortrags und von dem Eigentumsrecht, das der Chor oder der Koryphäus an irgend einer Chorstelle im Aristophanes haben könnte, besonders die Rede ist.

Was zunächst die Handschriften betrifft, so beschränken sie sich gewöhnlich darauf, allem, was dem Chor zugehört, den umfassenden Namen *χορός* vorzusetzen, nur hier und da machen sie von der engeren Bezeichnung *ἡμιχόριον* Gebrauch. Dieses befremdende Verfahren, dessen Grund man in der Unkenntniss der betreffenden Verhältnisse zu suchen hat, kann nicht immer, kann nicht in der Blüthezeit der komischen

Dichtung beobachtet worden sein. Ursprünglich hat es an genauen Bestimmungen auf diesem Gebiete sicherlich nicht gefehlt. Der Dichter resp. sein Stellvertreter, der den Chor einzuüben hatte, wird keinen Augenblick darüber im Unklaren gewesen sein, welche Rolle er jedem Beteiligten zuzuweisen hatte und in welcher Weise dieselbe durchzuführen war. Daran kann gar nicht gezweifelt werden.

Nun sollte man weiter meinen, um wiederholten Aufführungen, zumal in späteren Zeiten, keine Hindernisse in den Weg zu legen, und es möglich zu machen, dass sie ganz nach den Intentionen des Dichters stattfinden konnten, wäre es unerlässlich gewesen, dass derselbe die Rollenvertheilung und alles was damit zusammenhing, ein für allemal festsetzte und sich zu dem Ende gewisser leichtverständlicher Zeichen bediente. Ob es solche Zeichen gab oder ob sie fehlten, wissen wir nicht. Man könnte sich versucht fühlen, auf ihr Vorhandensein aus dem grossen Stillschweigen zu schliessen, das die Alexandriner und ihre Nachfolger über diese Punkte beobachten; denn wenn zu ihrer Zeit nicht noch alles geregelt und bestimmt abgegrenzt gewesen wäre, so sollte man erwarten, dass sie, die gelehrten Forscher, die den scenischen Dichtern der Griechen so vielseitige und umfassende Studien zugewandt haben, eine nähere Besprechung der chorischen Partieen rücksichtlich ihrer Vertheilung und ihres Vortrags nicht umgangen und eine definitive Lösung aller dieser Probleme versucht haben würden.

Nun wissen wir zwar von Untersuchungen, die mit den in Rede stehenden Fragen eng zusammenzuhängen und mit Nothwendigkeit auf sie hinzuweisen scheinen. Wir erinnern beispielshalber an die Kolometrie des Heliodor.<sup>1</sup>

---

1) Wenn wir gerade diese Schrift citiren, so geschieht das um des willen, weil auf Heliodor, den Verfasser einer weitschichtigen metrischen Litteratur unsere metrischen Aristophanes-Scholien zurückgehen, und weil gerade die Kolometric in den letzten Jahren durch die trefflichen Untersuchungen von Thiemann und von Hense aus der Masse der übrigen Scholien ausgeschieden, durch zahlreiche Verbesserungen lesbar gemacht und in ihrem eigenthümlichen Werth erkannt und gewürdigt worden ist.

Gestützt auf Vorarbeiten der Alexandriner<sup>1</sup> hat dieser Grammatiker genau zu bestimmen gesucht, wann die Schauspieler und die Choreuten auf- und abtreten, in welcher Weise die *carmina amoebaea* unter den Chor und die Hypokriten zu vertheilen sind, welches Verhältniss die Glieder eines zusammengesetzten Chorliedes zu einander haben, wo im *Melos*, wo im *Dialog Responsor* eintritt, und anderes mehr; welcher Art aber der Vortrag einer chorischen Partie ist, ob der *Koryphäus* das Wort nimmt oder der Gesamtchor, und ob gesprochen oder gesungen, still gestanden oder getanzt wird, auf solche Fragen hat er sich entweder gar nicht oder doch nur vorübergehend und andeutungsweise eingelassen.

Um ferner anzuseigen, wann die Personen kommen und gehen, wann eine *Heterometrie* stattfindet und eine *Antistrophe* ihren Anfang nimmt, für derartige Fälle hat er ganz bestimmte characteristische Zeichen; dagegen ist wieder von solchen *σημεῖα*, die dazu gedient haben könnten, die Eigenthümlichkeit des Vortrages chorischer Stellen zu markiren, auch keine Spur mehr zu finden.

Nun darf freilich nicht ausser Acht gelassen werden, dass der metrische Kommentar des Heliodor nur in ganz verstümmelter und zum grossen Theil entstellter Form auf uns gekommen ist, und dass er schon denen, welche die uns vorliegenden Scholien verfasst haben, nicht mehr in seiner ursprünglichen Gestalt vorlag.<sup>2</sup> Immerhin aber sind die Fragmente noch erheblich genug, um zu der Annahme zu berechtigen, dass sich Heliodor und ebenso wahrscheinlich die Alexandriner auf eine methodische Untersuchung des in Rede stehenden Themas nicht eingelassen haben. Daher darf es nicht Wunder nehmen, wenn die Ausbeute, welche die Scholien für unsere Zwecke bieten, eine sehr geringe ist, und wenn die Angaben derselben ganz wie die in den codices von sehr ungleichem Werthe sind und alles systematischen Zusammenhangs entbehren.

Es möchte vielleicht räthlich erscheinen, gleich hier alle Bemerkungen der Alten, die auf unser Thema Bezug

1) Hense, *Heliodor. Studien* S. 86. 2) Vgl. Hense a. a. O. S. 14.

haben, zusammenzustellen und so einen Ueberblick zu geben über das was vorhanden ist. Dies Verfahren würde jedoch, wie uns bedünken will, wegen des Mangels an Zusammenhang unter den einzelnen Angaben zu keinem rechten Resultate führen, und so ziehen wir es vor, die Bemerkungen der Handschriften und der Scholien an der Stelle, auf die sie sich beziehen, anzuführen und zu verwerthen.

In der neuesten Zeit ist man von verschiedenen Seiten her an die Frage herangetreten. Es lag dem Kritiker eben-sowohl wie dem Exegeten, dem Metriker wie dem Litterar-historiker daran, über einen so interessanten Punkt, wie es das Auftreten und die Thätigkeit des komischen Chores ist, genügenden Aufschluss zu bekommen. So haben, um nur einige der bedeutendsten Forscher zu nennen, Kolster, Kock, Fritzsche, Beer, Enger, Richter und namentlich Westphal das in Rede stehende Thema wiederholt und zum Theil mit gutem Erfolge behandelt. Es könnte überflüssig, wenn nicht gewagt erscheinen, nach solchen Männern die Untersuchung wieder aufzunehmen. Bedenkt man jedoch, dass es immer nur einzelne Seiten der Frage sind, mit denen sich jene Gelehrten, je nachdem es die Gelegenheit mit sich brachte oder die Verfolgung eines näheren Zweckes es zuließ, befassten und dass, so viel sichere Resultate auch erzielt sein mögen, doch noch lange keine durchgängige Uebereinstimmung herrscht, ja dass viele Punkte jetzt streitiger sind als je und dass andere wieder noch gar keine Besprechung gefunden haben,<sup>1)</sup> so wird man ein Unternehmen leicht gerechtfertigt finden, welches darauf gerichtet ist, das Thema im Zusam-

---

1) Ein Blick in die Ausgaben und Uebersetzungen des Aristophanes reicht hin, um die Gewissheit zu geben, dass eine Besprechung des chorischen Vortrags wirklich von Nöthen ist. Denn man weist entweder alles dem Chor im Allgemeinen zu, verzichtet also ganz auf eine von der Natur der Sache doch gebotene Vertheilung unter Chor und Koryphäus, oder aber — und das geschieht zumeist in den Uebersetzungen — man nimmt zwar eine chorische Rollenvertheilung vor, verfährt aber dabei so willkürlich und inconsequent, dass sich in vielen Fällen die Ansichten geradezu widersprechen und man völlig im Unklaren gelassen wird. Belege hierfür liessen sich zu hunderten anführen.

menhange zu betrachten, auf methodischem Wege allgemein-gültige Gesichtspunkte zu gewinnen und schliesslich auf Grund der gewonnenen Resultate alles Chorische im Aristophanes Schritt für Schritt hinsichtlich seines Vortrages genauer zu characterisiren. Dass bei dem Mangel einer sicheren Ueberlieferung vieles problematisch bleibt und muss, liegt auf der Hand, und wir sind weit davon entfernt zu glauben, dass wir mit unseren Ansichten überall das Rechte getroffen hätten. Wenn es uns aber auch nur gelingen sollte, den richtigen Weg zum Ziele zu finden und die schwiebenden Fragen ihrer endlichen Lösung einen Schritt näher zu bringen, so würden wir schon das als einen Gewinn zu betrachten haben.

---

# I.

## Bestimmungen, die sich aus dem Inhalt ergeben.

Die Natur des komischen Chores bringt es mit sich, dass in der Komödie der Unterschied zweier besonderer Bestandtheile in der Chormasse viel augenfälliger und durchgreifender ist als in der Tragödie. Denn der komische Chor hat das vor dem tragischen voraus, dass er nicht wie dieser fast nur das lyrische Element im Stücke repräsentirt, und sich im Grunde darauf beschränkt, den Fortschritt der Handlung mit Reflexionen zu begleiten, sondern dass er thätig in die Entwicklung der Dinge eingreift und mit den Schauspielern in den unmittelbarsten, lebendigsten Verkehr tritt. In Folge dieser Doppelnatür sieht sich der Chor bald genöthigt in Liedern seine Empfindungen auszudrücken, bald ist er veranlasst, mit Personen der Bühne dramatische Wechselrede zu unterhalten. Von vielen Stellen kann es keinen Augenblick zweifelhaft sein, welcher von beiden Klassen, ob der melischen oder der dialogischen sie zuzuweisen sind; von anderen aber ist es von vornherein unmöglich zu sagen, wohin sie gehören, und darum ist es nöthig, Gründe zu finden, die uns in den Stand setzen, eine Chorstelle entweder für gesungen oder für recitirt, d. h. für das Eigenthum des Chores oder des Koryphäus zu erklären. Dieselben sind im Allgemeinen zwiefacher Art; sie können aus dem Innern, aus dem Gedanken, der ausgesprochen wird, hergenommen sein, oder auf der äusseren Form, dem Ausdruck und dem Versmass beruhen.

In einer Poesie, wie die griechische es ist, in der sich Inhalt und Form fast immer decken und der Gedanke jedesmal den passenden Ausdruck und den entsprechenden Rhythmus erhält, kann es nicht anders sein, als dass, wo aus

dem Innern der Sache trifftige Gründe für eine Ansicht hergenommen werden, dieselbe auch durch die Form bestätigt, wenigstens nicht widerlegt wird; aber es fällt doch immer ein Moment vor dem andern in die Augen, weil es deutlicher ausgeprägt ist, und so empfiehlt es sich, die Kriterien gesondert zu betrachten.

#### A. Aufgabe des Koryphäus.

Gehen wir zunächst vom Inhalt aus, der, wie uns scheint, in seiner Bedeutung für eine erschöpfende Behandlung des Themas bisher zu wenig gewürdigt worden ist, so sind einmal alle diejenigen Stellen dem Chorführer zuzuweisen und der Mehrzahl nach als gesprochen anzusehen, wo zwischen Personen, die auf der Bühne stehen, und dem Chor Gespräche stattfinden, die sich von müsigen Reflexionen und lyrischen Ergüssen fernhalten und in ganz prosaischer Weise nur darauf abzielen, die Handlung zu fördern und zur Erreichung eines bestimmten, praktischen Ziels zu dienen. Der Inhalt solcher Wechselreden ist sehr verschiedener Art. Bald wird über die Bedeutung, die ein Ereigniss hat, hin und hergestritten (Achar. 302 — 334, Vög. 369 — 385),<sup>1</sup> bald ein Irrthum bekämpft und der Bestrafung für würdig erklärt (Rit. 451 ff., Wesp. 453 ff.), bald zwischen Streitenden Friede gestiftet (Wol. 934 ff., Achar. 556 ff.), bald ein Bündniss geschlossen (Vög. 627. 628. 637. 638), bald ein Rath ertheilt (Wol. 794 ff., Rit. 337. 341), bald ein Plan geschmiedet (Rit. 467. 470, Vög. 808 ff.),<sup>2</sup> bald endlich — und die Fälle dieser Art sind kaum zu zählen — ergehen an einen Schauspieler Bitten und Aufforderungen, sein Werk zu beginnen und, worauf die Wünsche meist abzielen, im Interesse des Chores, d. h. der guten Sache zu reden und zu handeln (Wol. 358 ff., 476 ff., 959. 960. 1351

1) Die Citate erfolgen nach Bergks zweiter Ausgabe Lipsiae 1861.

2) Beer (die Schausp. b. Aristoph. S. 37): „Die Witzeleien des Peisthetairos und Euelpides über ihre Beflügelung unterricht der Chor, oder vielmehr als Vertreter desselben der Chorführer, mit den Worten: ἕγε δὴ τι χρὴ δρᾶν;

— 52, Wesp. 379 — 80. 546 — 47, Vög. 460. 461. 548. 549. 658 — 660, Lys. 484 — 85, Frö. 1004. 1005).

Wie aber den Schauspielern, so werden auch dem Chor selber wiederholt Befehle gegeben, etwas zu thun oder zu lassen, und auch hier ist es in den allermeisten Fällen kein anderer als der Koryphäus, aus dessen Munde die Aufforderungen kommen. Es ist zwar zuzugeben, dass sich auch die Choreuten gegenseitig ermuntern und ihren eigenen Muth mit dem der Anderen zugleich anzufachen suchen; dies geschieht dann aber innerhalb eines Chorgesanges und zwar in der Weise, dass der Character solcher Selbstermahnungen viel stürmischer, der Ton, in dem sie gehalten sind, viel schwungvoller und begeisterter als der ist, der in den Befehlen des Koryphäus herrscht. Die vielstimmigen Zurufe der Choreuten sind der Ausfluss einer bald mehr bald weniger exaltirten Stimmung und leidenschaftlich erregter Gefühle, denen die grosse Menge blindlings zu folgen pflegt; die Aufforderungen des Führers dagegen zeugen von Ueberlegung, verrathen Selbstbeherrschung und maassvolle Würde und sind durchweg der Lage der Dinge angemessen; man erkennt sie ohne Weiteres an der Klarheit, mit der sie die Dinge betrachten, und der Präcision, mit der sie sagen, was sie wollen.

Indem der Koryphäus also verfährt, kommt er genau der Pflicht nach, die ihm seine Stellung als Führer auferlegt. Seine, des Vorstehers Sache ist es, nicht die des vielköpfigen Chores, Pläne zu schmieden oder sie doch genau zu formuliren, Dispositionen zu treffen, auf Ruhe und Ordnung zu sehen und aller Ueberstürzung entgegenzuwirken, dem Chor seinen Platz anzuweisen und seine Aufmerksamkeit zu fesseln, sowie endlich die gewonnenen Resultate zu registrieren und festzuhalten.

So erkennt man, um nur einige Beispiele anzuführen, Achar. 204 — 207. 219 — 222. 234 — 240 mit Leichtigkeit als die Worte des Führers, der mit den Seinen auf der Verfolgung des Feindes begriffen ist und ihnen unter lebhaften Zurufen auseinandersetzt, wie man am klügsten dabei verfährt. Von den dazwischen stehenden und mehr der Betrach-

tung gewidmeten Versen des Chores heben sie sich deutlich als das Eigenthum des besonnenen und energischen Führers ab. Ein Gleiches gilt von Thesmophor. 655—658. Die Verse Wesp. 422 ff. enthalten ein Commando zum Angriff, wie es der Befehlshaber gibt. Ein andermal, Fried. 1311—15 wird dem Chor gerathen, in die Leckerbissen des Hochzeitsmahles einzufallen. Vög. 352—53 behält sich der Koryphäus als Oberstcommandirender die Führung des linken Flügels und des Centrums vor, während er an die Spitze des rechten Flügels einen Taxiarchen stellt, und in derselben Komödie 400—405 wird der Befehl gegeben, die Waffen niederzulegen und mit dem Feinde in Unterhandlungen zu treten. Ein förmlicher Angriffsplan wird entworfen Lys. 306—319, Thesmophor. 597 ff. Eile, Muth, Ausdauer und Vorsicht bei einem Unternehmen werden wiederholt vom Koryphäus als dem Anführer empfohlen Lys. 254—55. 266—70. 614—15. Ekkles. 30 f. 43 f.<sup>1</sup> 285—88. Thesmophor. 613—614. Eine rückgängige Bewegung des Chores, damit Platz geschafft werde, ordnet er Wesp. 1516—17 an. Thesmophor. 687—88 befiehlt er seinen Leuten die Untersuchung einzustellen, weil kein Verräther mehr zu finden sei. Als Hierophant<sup>2</sup> gekleidet lässt er Frö. 354—371 an alle Uneingeweihten und alle Feinde des Vaterlandes den Befehl ergehen, sich zu entfernen, um nicht durch ihre Gegenwart die heilige Feier zu stören; zum Gebet ermuntert er seine Genossen Fried. 973, und wie ein Herold gebietet er Schweigen und sucht er die Aufmerksamkeit des Chores zu fesseln Achar. 238—240. Thesmophor. 381—82. 571—73.

Wie die Verse Frö. 354—371 dem Kor. zu geben sind, weil nur er vernünftigerweise die Rolle des Hierophanten übernehmen kann,<sup>3</sup> so ist auch nicht daran zu zweifeln, dass

1) Beer a. a. O. S. 104 bemerkt hierzu sehr treffend: „Was nun weiter die γυνὴ ἡ betrifft, so halte ich sie für die *Chorführerin*; denn für diese schickt sich vor *Allen* die Anrede an die sie begleitenden *Choreuten*.“

2) Vgl. Schol. zu V. 354: *ἰστεον δὲ ὅτι καὶ διὰ τοὺς ἐν Σιδον μύστας γαντεται λέγειν, ἀλλὰ τῷ ἀληθεῖ διὰ τοὺς ἐν Ἐλευσίνῃ.*

3) Vergl. die specielle Betrachtung am Ende.

die *ἀνάπαιστοι* der Parabasis dem Koryphäus gehören, weil hier der Dichter mit seinen persönlichen Anliegen sich direct und unmittelbar an das Publicum wendet und also nur durch ein Individuum passend vertreten wird. Die beiden andern Stücke in der ersten Hälfte der Parabasis sind gleichfalls aus inneren Gründen dem Koryphäus zu überlassen. Denn das *πνῖγος* schliesst sich seinem Inhalte nach zu eng an die *ἀνάπαιστοι* an, als dass bei ihm an eine andere Behandlung gedacht werden könnte; das *ζομπάτιον* aber enthält Abschiedsworte an die Schauspieler, welche die Bühne verlassen und Aufforderungen an den Chor, wie wir sie aus dem Munde des Koryphäus theils schon gehört haben, theils noch hören werden.

Denn es gibt der Kennzeichen noch mehr, die uns in den Stand setzen, auf den Koryphäus als die vortragende Person zu schliessen.

Es kann offenbar Niemand anders als der Koryphäus sein, dem die Aufgabe zufällt, einen an kommenden Schauspieler zu signalisiren, ihn zu begrüssen, seine Absicht zu erforschen und auf seine Fragen ihm Antwort zu geben. Wir citiren von den vielen Stellen dieser Art Achar. 1069—70. Rit. 611—14. 1254—56. Wesp. 1297—98. Lys. 706—07. 1072—75. Thesm. 582—83. 1218. Ekkles. 1127. Plut. 631—32. 962—63. Es sind diese Anmeldungen, Fragen und Antworten so durchaus nüchtern und prosaisch, dass es absurd wäre, sie dem Chor, der nur den Gesang und keine einfache Recitation kennt, geben zu wollen. Oder ist dem anders? Sollte es doch der Fall sein, dass auch der Chor spräche, nicht bloss sänge? Gewiss nicht. Dass eine Schaar von 24 Männern auch nur Worte, geschweige denn ganze Verse zusammen ausgesprochen, vielstimmig und plappernd recitirt haben sollte, ist ein ganz unerträglicher Gedanke. Ein solcher Vortrag würde unbedingt abstossend auf die Zuhörer gewirkt haben.

Weiter hört man die Stimme des Koryphäus heraus, so oft eine poetisch gehaltene Aufforderung des Chores, die sich in allerlei Exclamationen, Lobsprüchen und Verwünschungen gefällt, mag sie nun an ihn selbst oder an einen Schauspieler

gerichtet sein, durch eine kurzgefasste, schlichte, präzise Ermahnung wieder aufgenommen und gleichsam recapitulirt wird. Man vergleiche nur Stellen wie Achar. 364—65. Rit. 761—62. 841—42. Wesp. 648—49. Thesmoph. 531—32 mit den voraufgehenden Versen, und man wird nicht anstehen zu sagen, dass hier eine poetische Aeusserung von einer prosaischen, ein Gesang des Chores von einer Bemerkung des Koryphäus begleitet wird.

Ein Einzelner, und das ist der Koryphäus, redet sicher auch dann, wenn ein Erlebniss berichtet wird, das nur ein Einzelner gehabt hat. Rit. 319—321 erzählt der Sprechende von sich, dass ihm neulich der Lederhändler Kleon schlechte Sohlen von gefallenem Vieh verkauft habe, so dass er, kaum in Pergasä angekommen, schon in seinen Schuhen geschwommen sei. Dies Unglück war doch sicher nur einem Individuum widerfahren, konnte also nur von einem solchen, nicht vom Gesamtchor berichtet werden.<sup>1</sup> In derselben Komödie V. 1255 richtet der Chor (*Xoρός*) an den neuen Emporkömmling Allantopoles die Bitte, ihn zu seinem Privatsecretair zu ernennen:

zai σ' αἰτῶ βραχύ  
ὅπως ἔσμιαί σοι Φανὸς ὑπογραφεὶς δικῶν.

Kann das ein Anderer als der einzelne Koryphäus gesagt haben? Würde nicht im Munde des Gesamtchors eine solche Zumuthung lächerlich klingen?

Endlich ist jede Stelle dem Koryphäus zu überweisen, die sich dadurch als Nichtlied zu erkennen giebt, dass sie erst den Beginn eines Liedes in Aussicht stellt. Wesp. 258 ff. kann der Chor nicht begreifen, wo Philokleon so lange bleibt. Hat er doch sonst nicht auf sich warten lassen, wenn es galt zur Sitzung zu eilen und reiche Beute zu erjagen. Weil er nun weiss, dass derselbe ein grosser Freund von Musik ist, beschliesst er sich vor seinem Hause aufzustellen und

1) So urtheilt auch Beer, indem er a. a. O. S. 25 schreibt: „Es sind Worte des *Chorführers* der Ritter, der aber hier nicht im Namen dieser, sondern wie häufiger, mit besonderer Rücksicht auf sich selbst spricht.“

ein Lied anzustimmen, in der Ueberzeugung, dass er dann bald genug erscheinen wird. Das *μέλος*, das 272 in Aussicht gestellt wird, folgt 273 ff. Es ist also keine Frage, die dem Chorgesang vorausgehende Partie gehört dem Koryphäus. Ist dem aber so, dann weiss man auch, unter wen man die Verse des Wechselgesangs 248 ff. — denn dass ein Gesang vorliegt, beweist der durchaus melische Vers — zu vertheilen hat. Die Gleichheit des Metrums nämlich, durch welche dieses Amoebaeum mit der folgenden Monodie, V. 258 ff., verbunden ist, berechtigt zu der Annahme, dass das Amoebaeum ein monodisches ist, also vom Chorführer und einem Knaben, nicht vom ganzen Chore und den 4 oder 6 Knaben, die da sind, gesungen wird.

In dieselbe Kategorie gehören die Verse Wesp. 863 — 867. Auch hier wird ein Lied erst verheissen:

zai μὴν ἡμεῖς ἐπὶ ταῖς σπουδαῖς  
zai ταῖς εἰχαῖς  
φῆμην ἀγαθὴν λέξομεν ἴμιν,

das dann V. 869 — 873 = 885 — 890 in der That gesungen wird, nachdem zuvor von Bdelykleon V. 868 noch heiliges Schweigen geboten ist.<sup>1</sup>

Vögel 1743 — 1747 findet sich ein kurzes anapästisches System, in welchem der Sprechende oder Singende — diese Frage soll uns später beschäftigen — seine hohe Freude über den eben vernommenen Gesang des Chores ausspricht und ihn auffordert, in einem neuen Liede den Blitz und den Donner des gewaltigen Zeus zu besingen. Diesem Verlangen wird in dem daktylischen Chorliede, das sich anschliesst, entsprochen. Kann der Chor selber dieses anerkennende Urtheil über seine Leistung gefällt und das Thema zum neuen Melos gegeben haben? Niemand wird das behaupten wollen. Es wäre nur denkbar, dass Peisthetairos die Worte gesprochen hätte, da er auf der Bühne steht und den Gesang

---

1) Dindorf hat in seiner Leipziger Ausgabe auch diesen Vers noch dem Chore zugetheilt, und das hat in sofern viel für sich, als der Koryphäus — denn nur dieser kommt dabei in Betracht — auch sonst nicht selten Schweigen gebietet, wie wir S. 9 bereits gesehen haben.

mit anhört.<sup>1)</sup> Auch ist die Ueberlieferung für ihn; ja einer der Interpreten bei Invernizius bemerkt zu der Stelle: „*Per-  
peram olim existimavi verba seqq. ᾧε — esse semichoro  
tribuenda. Pisthetaerus, qui una cum Basilea curru per  
nubes devehitur, debebat ad Iovis laudes chorum cohortari  
ne spectatores iis, quae adversus deorum patrem dixerat,  
nimis offenderentur, quod recte Wieland. monuit.*“ Allein für Peisthetaeros, der im Sinnestaumel befangen ist und dessen Gedanken auf nichts anderes als auf die materiellen Freuden des Hochzeitsfestes gerichtet sind, wie das die V. 1686 ff. und 1755 ff. zur Genüge bekunden, sind die Verse viel zu edel und zu erhaben. Es bleibt daher nichts anderes übrig, als nach dem Vorgange von Bergk den Koryphäus wieder in seine Rechte einzusetzen oder mit Kock eine derartige Theilung vorzunehmen, dass Peisthetairos nur 1743 und einen Dimeter von 1744 erhält, um darin seine Anerkennung über die Loyalität seiner Unterthanen auszusprechen, und dass die andern Verse dem Koryphäus zufallen.

Aus demselben Liedercomplexe kommt noch eine zweite Stelle in Betracht, auf die bereits Kock zu 1743 hingewiesen hat. Er bemerkt nämlich, die Verse 1720—1730 habe wohl der Chorführer, das Brautlied der Chor vorgetragen. Doch in dieser Fassung ist die Ansicht nicht zu billigen. Die V. 1720—1725 müssen auf alle Fälle dem Chor gelassen werden, weil so leidenschaftliche Ausbrüche von Freude und so bunt wechselnde lyrische Maasse, wie sie sich hier finden, mit dem sonstigen ruhigen Auftreten des Koryphäus nicht stimmen wollen. Dagegen passt sich für ihn das anapästische System 1726—1730, in welchem die directe Aufforderung zum Gesange enthalten ist:

• *ἀλλ' ὑμεναῖος  
καὶ νυμφιδίοισι δέχεσθ' ψόδαις  
αὐτὸν καὶ τὴν Βασίλειαν.*

1) V. 1706 ff. meldet zwar ein Bote erst seine bevorstehende Ankunft, dass er aber gleich darauf eingetroffen ist, bezeugen die an ihn und die *Βασίλεια* gerichteten Verse des Chores 1724—25:

ω̄ φεῦ φεῦ τῆς ὥρας, τοῦ κάλλους.  
ω̄ μακαριστὸν σὺ γάμον τῆδε πόλει γῆμας.

Bedürfte unser Satz noch einer Bestätigung, er würde sie Frö. 382 ff. finden. Ein anapästisches Chorlied ist vorangegangen, ein jambisches folgt nach, und dies rhythmisch ganz anders gestaltete Lied verdanken wir der Aufforderung, die in den Worten enthalten ist:

*ἄγε νῦν ἐπέραν ὕμνον ἰδέαν τὴν παροιοφόρον βασίλειαν  
ἴμιτρα θεάν ἐπικοσμοῦντες ζαθέοις μολταῖς κελαδεῖτε.*

Es ist der Koryphäus, der hier bestimmd eingreift, wie er es auch ist, der V. 394—96 den Jakchos in einem Liede zu feiern befiehlt, indem er sagt:

*νῦν καὶ τὸν ὀρειον θεὸν παραπαλέοτε δεῦρο  
φύδαισι, τὸν ξυνέπιοντον τῆσδε τῆς χρείας.*

Zuletzt wollen wir noch als auf ein besonders instructives Beispiel auf die Stelle Ekkles. 1151 ff. aufmerksam machen. Der Koryphäus — denn nur dieser führt die dialogische Unterhaltung — fordert den *Ιεστότης* auf die Bühne zu verlassen und verspricht ihm, während er herabsteigt, ihm ein *μέλος μελλοδεινικόν* zu singen. Wie Inhalt und Metrum beweisen, folgt das versprochene Lied erst V. 1163 ff., ein Lied, das vom ganzen Chor gesungen wird. Demnach ist das System trochäischer Tetrameter, das zwischen dem Versprechen und der Erfüllung mitten inne steht, V. 1155—1162, eine noch vom Koryphäus vorgetragene Partie, eine noch im letzten Augenblick angebrachte captatio benevolentiae des Dichters an das Publicum und speciell an die Preisrichter, ein schon in den einleitenden Worten *συμ-  
πόρος δ' οιοθέαται* angekündigter Excurs.

#### B. Funktionen des Gesamtchors.

Wir haben oben gesehen, dass der komische Chor eine doppelte Function zu verrichten hat, die des Schauspielers, der auf dem Wege der prosaischen Rede oder des monodischen Gesanges den Verkehr mit der Bühne unterhält und sich demgemäß mehr auf dem realen Boden praktischer Interessen bewegt, und die des Sängers, der in seinen mannigfachen Liedern die Welt der Gefühle zur Geltung bringt und so dem dramatischen Elemente das lyrische zugesellt. Dies

ist das Werk des Gesammtchörs. Ihm, dem Repräsentanten des Publicums im Stücke, kommt es zu, den bunten Wechsel der Empfindungen, welche durch den Gang der Ereignisse hervorgerufen werden oder der freischaffenden, spielenden Laune der Dichterphantasie ihren Ursprung verdanken, in Worte zu fassen und durch Mimik und Orchestik zu illustrieren.

Es ist freilich unmöglich, den Begriff dieser Chorlyrik festzustellen, ohne dabei auf die metrische Form als eins der wesentlichsten Merkmale Rücksicht zu nehmen; in vielen Fällen aber genügt schon ein Blick auf den Inhalt, um die Art des Vortrags bestimmen zu können.

Es gehören zuvörderst alle die Aeusserungen dem Chore, die nicht schlicht und sachlich gehalten sind, sondern, indem sie weiter ausholen und sich ausführlicher über ein Thema verbreiten, den Erwartungen, Befürchtungen und Hoffnungen, die ihn bewegen, tiefempfundene, schwungvolle Worte leihen. Auch der Koryphäus äussert sich wiederholt zur Sache. Aber während er sie immer geschäftsmässig behandelt und mit klarem Verstande seine Dispositionen trifft, geberdet sich der Chor wie einer, der leicht in Ecstase versetzt wird und alles eher besitzt als Ruhe und Besonnenheit. Einige Beispiele mögen das Gesagte erklären. Achar. 204 — 207. 219 — 222. 234 — 236 wiesen wir oben dem Koryphäus zu aus dem Grunde, weil in diesen Versen die energische Aufforderung zu rascher Verfolgung enthalten ist. Wie sehr stechen davon die V. 208 — 218 und 223 — 233 ab. Hier hören wir nichts als Klagen über das mühselige Alter und die Abnahme der Kräfte, nichts als Ausbrüche des Unwillens und heftige Drohungen. Darum, meinen wir, ist die Stelle dem Gesammtchor zu überlassen. Wer trüge ferner Bedenken, Achar. 280 — 283 wegen des zweimaligen, so significant gestellten *οὐτος*, des viermal wiederholten *βάλλε*, des anklingenden *παῖς πᾶς*, des nachdrücklichen *οὐ βαλεῖς, οὐ βαλεῖς* für ein vom Gesammtchor stürmisch vorgetragenes kleines Lied zu erklären, selbst wenn vom Uebergang aus dem trochäischen in den cretischen Rhythmus noch abgesehen wird?

Etwas Aehnliches gilt von den V. 285 — 301. Auch ohne dass man das Metrum berücksichtigt, kann man aus dem blossen Inhalte schliessen, dass sie dem vereinigten Chor gehören. Denn es spricht aus ihnen eine Aufregung, eine Unruhe, eine aller Selbstbeherrschung baare Erbitterung, wie sie nur der leidenschaftlichen Menge, nicht aber dem besonnenen Individuum, als welches wir den Koryphäus kennen, eigen zu sein pflegt. Uebrigens hat man es auch hier sehr bequem, sich von dem Vorhandensein und dem Ineinander-greifen zweier gesonderter Elemente im Chor augenscheinlich zu überzeugen. Denn man nehme nur die beiden folgenden Verse 302 — 303 hinzu, und man muss bekennen, dass an beiden Stellen derselbe Gedanke, aber in sehr verschiedener Form, das eine Mal mehr lyrisch - breit vom Chor, das andere Mal mehr dramatisch - bündig vom Koryphäus geäussert wird. Lehrreich ist in dieser Hinsicht auch die Stelle Wol. 949 — 960. Der Chor fordert die beiden Logoi auf, den Kampf zu beginnen, kann es sich aber nicht versagen, noch einmal auf die Gefährlichkeit desselben hinzuweisen. Wie ganz anders benimmt sich der Koryphäus! Als ob er den müsigen Betrachtungen seiner Choreuten ein Ende machen wollte, fährt er V. 959 mit einem schneidigen *ἄλλα* dazwischen und ersucht mit klaren bestimmten Worten den *Ιππανος λόγος* den Streit zu beginnen.

Nach dem allen lässt sich mit Leichtigkeit bestimmen, wie man an Stellen wie Wol. 1345 ff. 1391 ff. Lys. 256 ff. 271 ff. 286 ff. 296 ff. die Rollen zu vertheilen hat. Wesp. 417 ff. und 422 ff. sind wieder höchst characteristisch. Der Chor hat soeben die Gewaltthat, die Philokleon erleidet, von ihm selbst erfahren, und wie anders stellen sich nun die Choreuten dazu, wie anders der Koryphäus. Jene schreien wild durcheinander in voller Entrüstung:

ταῦτα δῆτ' οὐδὲνα καὶ τυραννίς ἐστιν ἐμφανίς;  
ωὐ πόλις καὶ Θεώρον θεοσεχθρία,  
κεῖ τις ἄλλος προέστητεν ἴμων κόλαξ,

dieser aber rückt dem Bdelykleon zu Leibe, indem er den Seinen zuruft:



ἀλλ' ἄπας ἐπίστρεψε  
δεῦρο παξείρας τὸ κέντρον εἰτ' ἐπ' αὐτὸν ἔσσο,  
ξυσταλεῖς, εὔταπτος, δργῆς καὶ μέρους ἐμπλήμενος,  
ώς ἂν εὐ εἰδῆ τὸ λουπὸν σμήνος οἶον ὥργισεν.

Noch mehr Beweiskraft hat eine Stelle in den Vögeln, V. 328 ff. Der Chor hält den Epos für einen Verräther und stellt uns die Grösse des Verbrechens, das derselbe begangen haben soll, mit aller Deutlichkeit vor Augen. Was thut dagegen der Koryphäus? Mit seinem gegensätzlichen *ἀλλὰ* macht er dem geschwätzigen Räsonnement ein Ende und erklärt, die Abrechnung mit dem Wiedehopf könne auf eine gelegenhore Zeit verschoben werden; jetzt gelte es die beiden Alten für ihre Verwegenheit zu bestrafen.

Lässt sich sonach, wie wir glauben, mit Recht behaupten, dass durch den Chor das leicht erregbare, mitfühlende Herz, durch den Koryphäus aber der klare, nüchterne Verstand repräsentirt wird, so ist es klar, wem man die lauten Ausbrüche der Ueberraschung, des Schmerzes, der Freude zuschreiben hat. Sie gehören, wie das auch vom Metrum durchweg bestätigt wird, dem vereinigten Chor. Die Parodos der Vögel bietet sprechende Belege hierfür. Es ist der Chor, der in den köstlichen onomatopoietischen Versen 310 und 315, in dem ποποποποποποῦ μ' ἄρ' ὅς ἐκάλεσε und dem τιτιτιτιτιτιτιτίρα λόγον den höchsten Grad von ungeduldiger Neugierde verräth; es ist derselbe Chor, der mit den contrahirten Anapästen: ποῦ; πᾶ; πᾶς φίσ; in Staunen und Entsetzen verfällt, und es ist wieder kein Anderer und kann kein Anderer sein als der vereinigte Chor, der 328 ff. seiner Wuth und Entrüstung in einer anschaulichen Schilderung des Verraths in fliegenden Rhythmen Luft macht:

ἢα ἢα  
προδεδόμεθ' ἀνόσια τ' ἐπάθομεν u. s. w.

Verwunderung und Erstaunen äussert der Chor ferner Thesmophor. 520 ff. und 699 ff.; hohe Erwartung und gespannte Neugierde giebt er Frö. 814 ff. und 1251 ff. zu erkennen; Rit. 616 ff. (*νῦν ἄρ' ὕξιόν γε πᾶσιν ἔστιν ἐπολολύξαται*) vermag er seine Freude nicht mehr zu bemeistern; Plutus 637 und 639 bricht er in lauten Jubel aus.

Mit der Betrachtung dieser Thätigkeit des Chores sind wir bereits bei der eigentlichen Melik angekommen, von der es kaum nöthig ist zu sagen, dass sie den speciellen Wirkungskreis des Chores bildet. Wir beschränken uns hier darauf, kurz anzugeben, was uns von Seiten des Inhalts berechtigt, den Charakter eines Liedes zu bestimmen.

Wenn der Chor die Götter preist, ihre Namen verherrlicht, sie um Hülfe und Errettung anfleht und ihnen für ihre Segnungen Dank sagt, haben wir dann nicht Hymnen und hymnenartige Lieder vor uns, deren Gesang, soll er anders wahrhaft feierlich sein und seines Eindrucks nicht verfehlten, vom Gesammchor vorgetragen werden muss? Es gehören aber hierher Wesp. 868 ff., Fried. 385 ff., 512 ff., 978 ff., Lysistr. 273 ff., 1247 ff., 1279 ff., 1296 ff., Thesmoph. 111 ff., 116 ff., 123 ff., 312 ff., 969 ff., 1136 ff., Frö. 209 ff., 225 ff., 324 ff., 384 ff., 397 ff., 875 ff., 1528 ff., Vögel 851 ff. und namentlich viele Oden und Antoden aus den Parabasen, wie Achar. 665 ff., Rit. 551 ff., Wol. 563 ff., Vögel 737 ff. u. a.

Melische Behandlung von Seiten des Gesammchors haben ferner alle die Strophen erfahren, die den Ruhm des Vaterlandes besingen und seine Geschicke mit Theilnahme betrachten, z. B. Wol. 299 ff., Thesmoph. 352 ff., Ekkles. 300 ff.; sodann die Kriegs- und Friedenslieder: Achar. 971 ff., Fried. 346 ff., 582 ff., 943 ff.; die Jubelverse und Klagegesänge: Plutus 637 ff., Rit. 617 ff., Wesp. 230 ff., Lys. 256 ff., 476 ff.; die Lieder, in denen einzelne Personen glücklich gepriesen oder verspottet werden: Wesp. 1450 ff., Fried. 909 ff., 1035 ff., Vögel 539 ff., 1318 ff., 1720 ff., Thesm. 434 ff., 459 ff., Frö. 228 ff., 455 ff., Ekkles. 514 ff., Rit. 836 ff., Achar. 836 ff., Fried. 950 ff., Vögel 1470 ff., 1552 ff., 1694 ff., Lys. 781 ff., 805 ff., Ode und Antode in der zweiten Parabase der Ritter und in der ersten der Frösche; endlich, um diese Klasse noch anzuführen, die Gesänge mit gnomischem, sententiösem Grundton: Wesp. 725 ff., 1460 ff., Vögel 451 ff., Frösche 534 ff., 1100 ff., 1370 ff., 1482 ff. ff.

## II.

### Parodie und Nachahmung.

Die Möglichkeit, festzustellen, ob eine lyrische Partie monodisch oder chorisch ist, bietet sich auch dann, wenn man die Natur des Vorbildes kennt, wonach die Stelle gearbeitet ist. Die Dichter der alten Komödie und Aristophanes nicht am wenigsten haben bekanntlich von der Parodie einen ausgedehnten Gebrauch gemacht. Um vom Epos zu geschweigen, das eine zu fernliegende Culturstufe behandelt und auch die Dinge zu wahr und naturgetreu darstellt, als dass es der parodirenden Dichterlaune viel Angriffspunkte bieten könnte, waren vor allem die Dramen und lyrischen Gedichte für die Parodie der Komödie eine unerschöpfliche Fundgrube. In der Nachahmung resp. Verspottung des hohlen Pathos, der sentimental Klage, des pomphaften Ausdrucks und sonstiger Verirrungen des poetischen Geschmacks entwickelt Aristophanes eine staunenswerthe Virtuosität. Lässt sich nun der Nachweis führen, wie das in vielen Fällen möglich ist, dass das parodierte Original das Gesangstück eines dramatischen oder lyrischen Chores war, so müssen wir, um der Parodie nicht die Spitze abzubrechen und ihr alle komische Kraft zu nehmen, den Gesang wieder dem vielstimmigen Chor geben. Es würde das z. B. von der Ode und Antode in den Wolken gelten. Denn hier haben wir Hymnen, in denen die Machtattribute der Götter, eine Blüthenlese aus den lyrischen Partieen des Pindar, Timotheus, Aeschylus, Euripides u. A. bis zur Karikatur gehäuft sind, wodurch nichts anderes bezweckt wird, als eine Persiflage einer Klasse von Hymnedichtern, „die ihre Lieder aus Lappen der alten Meister zusammensetzten.“

Die hieratische Nomenpoesie ist durch die Parodos der Wolken in trefflicher Nachahmung vertreten, da hier nicht nur die daktylischen Rhythmen ganz in der Weise der Nomen-dichter behandelt sind, sondern auch die Phraseologie der-

selben getreulich copirt ist, beides zu dem Zwecke, „den Gegensatz der windigen Gottheiten, denen das Lied geweiht ist, nur um so schärfer hervortreten zu lassen.“

Die Ode in der zweiten Parabase der Ritter ist einem pindarischen Prosodion nachgebildet; *τοῦτο ἀρχὴ προσοδίου Πινδάρου*, sagt der Scholiast, und er führt den Wortlaut der Stelle an;<sup>1</sup> wüssten wir also über die Natur und den Vortrag dieser Stelle nicht sonst schon Bescheid, dieser Umstand würde zu einer richtigen Ansicht darüber verhelfen.

Zu der dorischen Strophe Fried. 775 ff. nennt der Scholiast den Stesichorus als Vorbild. *Σφόδρα δὲ γλαυφυρὸν εἴρηται*, schreibt er, *καὶ ἔστι Στεσιχόρειος*.

Ganz besonders oft aber und am gewöhnlichsten in den Oden der Parabasen ist der hyporchematische Stil nachgeahmt. Selbstverständlich zeigt sich das am deutlichsten im Metrum, weshalb wir erst an einer späteren Stelle eingehender davon handeln können; aber auch im Ton, in den Anfangsworten, Ausdrücken und Wendungen giebt sich die Nachahmung kund, so z. B. Fried. 775: *Μοῦσα σὺ μὲν πολέμους*, Lysistr. 1279: *πρόσαγε χορὸν*, und namentlich in Ode und Antode der Vögel 737 ff., „wo die dem Hyporchema eigenthümliche Mimesis auf den höchsten Grad, bis zur Nachahmung der Vogelstimmen gesteigert ist.“

Als Parodieen oder doch der jedesmaligen Situation angepasste Uebertragungen einer Archilochischen Chorstelle geben sich die Schlussverse in den Achar. (1228 ff.) und Vögeln (1764 ff.) durch die Worte *τίγρελλα καλλίνικος* ohne Weiteres zu erkennen. Sie sind einem Hymnus entnommen, den Archilochus auf den Herakles dichtete<sup>2</sup> und in dem er das Wort *τίγρελλα* zuerst aufbrachte, um den Ton der Flöte nachzuahmen. Der Scholiast zu Vögel 1764 bemerkt darüber: *τὸ τίγρελλα μίμασίς ἔστι φωνῆς χροίματος αὐλοῦ*<sup>3</sup> *ποιᾶς ἀπὸ τοῦ ἐφυμίονος ὅν εἶπεν Λεχίλοχος εἰς τὸν Ἡρακλέα μετὰ τὸν ἀθλὸν Λιγέον τίγρελλα ὡς καλλίνικε, χαῖρε*

1) Vergl. Bergk Poet. Lyr. Gr. 1<sup>3</sup> S. 309.

2) Vergl. Bergk a. a. O. Archil. Fragm. 119.

3) In dem Scholion zu Achar. 1228 heisst es: *τίγρελλα: Μίμημα επιφθέγματος αὐλοῦ τὸ τίγρελλα*.

ἄναξ Ἡράκλεος, αὐτός τε πιόλαος, αἰχμητὰ δέων. δοκεῖ δέ πρῶτος Ἀρχίλοχος νυκτοῖς ἐν Πάρῳ τὸν Ἰάμπρος ὄμινον ἔστι τῷ τοῦτον ἐπιπεφωνητέαν.

Man könnte indess Bedenken tragen, aus dem Vorkommen jenes Ausdrucks gleich auf melischen Vortrag des Chores zu schliessen, da sich dasselbe *τύρελλα* Ritter 276 an einer Stelle findet, die zunächst durchaus nicht den Eindruck einer melischen Partie macht. Einmal aber ist zu bemerken, dass in der Stelle der Ritter das Siegeslied nicht schon gesungen wird wie in der Exodus der vorgenannten Stücke, sondern erst angekündigt und selbst erst unter einer Bedingung, der des Sieges nämlich, in Aussicht gestellt wird, wie die Worte deutlich besagen:

ἀλλ' ἐὰν μὲν τόνδε νυκτὸς τῇ βοῆ, τύρελλος εἰ.

ἢν δ' ἀναιδείᾳ παρέλθῃ σ', ἡμέτερος δὲ πυραμοῦς.

Sodann aber wird sich später herausstellen, dass der Parodos der Ritter doch der melische Vortrag zuzusprechen ist.

Gute Dienste leistet der obige Gesichtspunkt namentlich Wespen 312 ff. Hier kann es nämlich fraglich erscheinen, ob alle Knaben und der Gesammtchor, oder nur ein Knabe und der Koryphäus im Wechselgesange sich unterhalten. Wir werden später noch andere Gründe kennen lernen, die uns nöthigen, dem ganzen Chor und der Gesamtheit der Knaben das Lied zu geben; von wesentlicher Bedeutung aber ist auch die Angabe des Scholiasten, dass in der Euripideischen Stelle, nach der die unsere zum Theil gebildet ist, eine Mehrzahl von Knaben gesungen hat. Derselbe schreibt zu V. 313: ὁ λόγος ἐκ Θησέως Εὐριπίδου· ἐκεῖ γὰρ ταῦτα λέγουσιν οἱ ταττόμενοι παῖδες εἰς βορὰν τῷ Μινοταύρῳ.

---

### III.

#### Das Moment der Orchesis.

Ein neues Hilfsmittel, das Eigenthum des Chores von dem des Koryphäus zu scheiden, ist der Tanz. Tanz und Gesang sind bei den Griechen fast immer verbunden. Wo

gesungen wird, wird meist auch getanzt und wo man tanzt, da pflegt auch der Gesang nicht zu fehlen. Nur treten Tanz und Gesang nicht immer in dasselbe Verhältniss zu einander; denn bald ist der Tanz das untergeordnete, bald mehr das herrschende Moment. Je nachdem nun das eine oder das andere der Fall ist, entstehen verschiedene Tanzweisen, von denen, soweit sie bei Aristophanes vorkommen, an einer späteren Stelle gehandelt werden soll. Fürs Erste kommt es nur darauf an, aus der Verbindung des Tanzes mit einer Chorstelle auf deren melischen Vortrag durch den Gesammtchor zu schliessen. Denn den Koryphäus kann man solche Lieder nicht singen und mit Tanz begleiten lassen. Mit dem Ernst und der Würde seiner Stellung verträgt sich das nicht. Auch würde ein Solotanz nicht im Entferntesten so hohes Interesse geboten haben, wie ein Tanz des Gesammtchores mit der Fülle seiner Stellungen, Bewegungen, Gesten und Gebärden; endlich spricht die Tradition für den Vortrag des Gesammtchors.

Wir haben bereits oben einer Klasse von Tanzliedern bei Aristophanes Erwähnung gethan, von denen sich nachweisen lässt, dass sie auf bestimmte Vorbilder zurückgehen und gleich wie diese dem vereinigten Chor zu überweisen sind. Jetzt reden wir von solchen, die durch die Natur ihres Inhalts und die vielen Anspielungen auf alles, was zur Orchestik gehört, sowohl ihren Character wie die Art ihres Vortrags offenbaren.

Es verdienen in dieser Hinsicht vor allem die Schlussgesänge der Lysistrate genannt zu werden. Man höre nur, wie die Lacedämonier sowohl als die Athener, nachdem die Aussöhnung mit den Weibern stattgefunden hat, in enthusiastischen Jubel ausbrechen, z. B. 1291 ff.

ἀλαλαλαὶ ἵη παιᾶν·  
αἴρεσθ' ἄρω, ιαί,  
ώς ἐπὶ νίκη, ιαί.  
εὐοῖ εὐοῖ, εὐαῖ εὐαῖ,

wie sie zu Genossen ihrer Freude die Götter herbeirufen, die reigenliebende Artemis und den mänadenumschwärmt



Dionysos (V. 1278 ff.); man höre weiter, wie Lysistrate sie auffordert, zu Ehren der Götter zu tanzen, V. 1276:

*καὶ ἐπ' ἀγαθαῖς στυμφοραῖς  
οὐρχησάμενοι θεοῖσιν εὐλαβούμεθα* etc.

und wie sie sich selbst dazu ermuntern und anfeuern, V. 1291: *αἴρεσθ' ἄνω*, V. 1303 ff.:

*εἰσα μάλ' ἔμβρι,  
ῳ εἰσα κοῦφα πάλλων,  
ῳς Σπάρτιται τιμίωμες,  
τῇ σιῶν χοροὶ μέλοντι,  
καὶ ποδῶν κτύπος,*

V. 1316 ff.:

*ἀλλ' ἄγε κόμιαν παραμπένειδε χερὶ ποδοῖν τε πάδῃ  
ἄ τις ἐλαφος· χρότον δ' ἀμᾶ ποίη χορωφελήταν.  
καὶ τὰν σιὰν δ' αὐτὸν τὰν κρατίσταν Λαλκίοικον ὕμνει  
τὰν πάμπαχον \* \* \* \**

und man wird einräumen, dass hier ein echtes Hyporchemia vorliegt, ein mit lebhafter Mimik verbundenes Tanzlied, das zu seinem Vortrage unbedingt die Kräfte des Gesamtchor singt nahm.

Weiter muss Thesmoph. 953 ff. als ein solches bezeichnet werden. Nachdem die Chorführerin zu einem Tanze aufgefordert hat, wie er an den heiligen Festen der eleusinischen Gottheiten herkömmlich ist, (vgl. 947):

*ἄγε νν ἡμεῖς παισῶμεν ἀπερ νόμος ἐνθάδε ταῖσι γυναιξίν,  
ὅταν ὄργια σεμνὰ θεαῖν ἴεραῖς ὥραις ἀνέχωμεν, ἀπερ καὶ  
Παύσων σέβεται u. s. w.)*

beginnt der Chor diesen Tanz, indem er dazu unter anderem singt V. 953 ff.:

*ὄρμα, χώρει  
κοῦφα ποσίν, ἄγ', ἐς πύκλον,  
χειρὶ σύναπτε χεῖρα,  
φυθμὸν χορείας ὕπαγε πᾶσα· βαῖνε  
καρπαλίμοιν ποδοῖν,*

und 966 ff.:

*ἀλλὰ χρὴ  
ῶσπερ ἔργον αὐτὸν τι καινόν  
πρῶτον εὐκύκλον χορείας εὐφυῖα στῆσαι βάσιν,*

und 973:

*Ἡραν δὲ τὴν τελείαν  
μέλψωμεν ὕσπερ εἰπός,  
ἢ πᾶσι τοῖς χοροῖσιν ἐμπαιᾶσι τε καὶ  
κλῆδας γάμου φυλάττει,*

und endlich V. 985 ff.:

*ἄλλ' εἰ' ἐπ' ἄλλ' ἀνάστρεψ' εὐρύθμῳ ποδί,  
τόρενε πᾶσαν φύγι u. s. w.*

In diesem ganzen Liede ist fast von nichts weiter als von Tanz und Gesang die Rede, und namentlich geschieht des Reigentanzes in so bezeichnender Weise Erwähnung, dass man sagen kann, es wird hier förmlich mit dem Finger auf die Darstellung durch eine Mehrzahl von Personen hingewiesen.

Das Lied Ekkles. 1167 ff. ist gleichfalls hierherzuziehen, wiewohl das von vielen ernstlich bestritten wird. Es verlohnt der Mühe, einen Augenblick bei der Betrachtung desselben zu verweilen, weil sich hier so klar wie nicht leicht anderswo herausstellt, wie nöthig es ist, nicht bloss auf das Metrum, sondern auch auf den Inhalt und den Wortlaut einer Chorstelle zu sehen, um den Character derselben genau zu bestimmen. Auf Grund des Metrums nämlich haben viele Gelehrte, unter ihnen Bergk und Meineke<sup>1</sup> die Verse 1163 — 1179 dem Koryphäus gegeben, so dass sie für eine daktylische Monodie gelten müssten. Es hat diese Ansicht insofern auch etwas für sich, als die Stelle, wie Westphal Metr. II<sup>2</sup> p. 383 ausführt, ihrem metrischen Bau nach mit daktylischen Partieen wie Oed. Col. 229 ff. verglichen werden kann. Dazu kommt vielleicht die Erwägung, es möchte eine zu grosse Zumuthung an den Gesammtchor sein, das Ungeheuer des nahezu achtzigsilbigen Wortes ohne Anstoss und zur Zufriedenheit des Publicums herzusingen, und der Im-

1) B. schreibt in der praefatio: etenim sic statuendum est inde a. v. 1163 usque ad v. 1179 *coryphaeum* chori canere, tum versus extremos 1180 — 1182 universum canere chorū; und in der adnotatio critica von M. heisst es zu V. 1176: *Ημερόποιος . . . delevit J. H. Vossius*, qui inde ab 1163 *coryphaeum*, postremos autem quattuor versus universum chorū canere primus intellexit.



perativ *αἰρεσθ' ἄνω, ιαί, ιαί*, an den sich der Adhortativ *δειπνήσομεν* unmittelbar anschliesst, nehme sich im Munde des Führers besser aus als im Munde des Chors. Aber trotzdem ist jene Annahme zu verwerfen, und zwar aus dem Grunde, weil die Worte des Chores V. 1165 — 66:

*Κρητικῶς οὖν τὰ πόδε*

*καὶ σὺ κίνει*

auf welche der *δεσπότης* erwiedert *τοῦτο δρῶ*, auf das Unzweideutigste darthun, das der Chor tanzt und mit ihm der *δεσπότης*, was auch durch V. 1166:

*καὶ τάσσει λαγαράς . . .*

*τοῦν σκελίσκοιν τὸν δυθμόν,*

so verdorben dieser Vers auch sein mag, von Neuem bestätigt wird.

Dass man ein Recht dazu hat, aus dem *Κρητικῶς κινεῖν* auf ein Hyporchema zu schliessen, hat Westphal II<sup>2</sup> p. 384 überzeugend nachgewiesen. Er erinnert einmal daran, dass es bei Athenaeus 5, 181 b heisst: *τοῖς μὲν οὖν Κρησὶν ἡ τε δορχησις ἐπιχώριος . . . ὅθεν καὶ κρητικὰ καλοῦσι τὰ ὑπορχήματα*, und dann macht er darauf aufmerksam, dass der Gebrauch daktylischer Maasse im Hyporchem durch Pollux bezeugt wird, welcher 4, 82 schreibt: *ἔνοι δὲ καὶ ἐμβατηρίοντος αἰλούς ἀνόμασσαν τοὺς ἐπὶ τοῖς προσοδίοις, καὶ δακτυλικὸν τοὺς ἐπὶ τοῖς ὑπορχήμασιν· οἱ δὲ ταῦτα οὐκ αἰλῶν ἀλλὰ μελῶν εἶναι εἴδη λέγουσιν*. — Man hat also mit Westphal ein daktylisches Hyporchem anzunehmen, das vom ganzen Chor gesungen und getanzt wird, und es ist das jenes *μέλος μελλοδειπνικόν*, das der Koryphäus V. 1153 in Aussicht stellte. Aus dem Umstande, dass dort der Singular gebraucht ist (*ἐγὼ ἐπάσσομαι*) etwa schliessen zu wollen, dass der Koryphäus das Gedicht gesungen haben müsse, wäre durchaus verkehrt, da, wie wir später sehen werden, der Koryphäus sehr oft im Singular und in der ersten Person spricht, auch wenn er den Gesamtchor, nicht sich allein meint.

Im Bisherigen sind fast nur solche Beispiele citirt worden, welche der Klasse der Hyporecheme angehören; es gibt aber ausserdem der Tanzlieder im Aristophanes noch gar viele, die sich durch ihre blosse Fassung ohne Weiteres als

Eigenthum des ganzen Chores zu erkennen geben und somit geeignet sind, der im Obigen aufgestellten Regel zum Belege zu dienen.

Als Trygaios in der Parodos des Friedens vergeblich bemüht gewesen ist, den Chor zu bestimmen, weniger laut seine Freude zu äussern, damit der gefürchtete *Πόλεμος* nicht aufgeweckt werde, muss er zu seinem Schrecken gewahren, dass die Landleute, die ihrer Freude nicht Herr werden können, auch noch anfangen zu tanzen. Wenn er da in die Worte ausbricht:

*τί τὸ πακόν; τί πάσχετ', ὠνδρες; μιδαμῶς, πρὸς τῶν θεῶν, πρᾶγμα κάλλιστον διαφθείρητε διὰ τὰ σχήματα,*  
und der Chor ihm erwiedert:

*ἀλλ' ἔγωγ' οὐ σχηματίζειν βούλομ', ἀλλ' ἵψ' ἵδονής οὐκ ἔμοιν πινοῦντος αὐτῷ τὰ σκέλη χρείετον,*  
und namentlich, wenn es V. 329—330 heisst:

*TPY. τοῦτό ννν, καὶ μηκέτ' ἄλλο μιδὲν ὀρχίσεσθ' ἔπι.*  
*XOP. οὐκ ἀν δρκισαίμεθ', εἴπερ ὠφελήσαιμέν τί σε,*  
so erhellt daraus zur Evidenz, dass nicht etwa der Koryphäus, auf den der öftere Gebrauch des Singulars in der Anrede zu verweisen scheinen könnte, sondern der Gesammtchor hier in Thätigkeit ist. Oder hat nicht Trygaios, wenn eine Schaar von 24 Männern mit ihrem Geschrei die Luft erfüllt und unter ihren Füssen den Boden erzittern lässt, ganz andern Grund, Befürchtungen zu hegen, als wenn nur ein Individuum, der Koryphäus, in der angegebenen Weise seinen Empfindungen Luft mache?

Doch es würde uns hier zu weit führen, wollten wir auch nur die bemerkenswerthesten Fälle dieser Art zusammenstellen. Nur ein Beispiel sei noch angeführt, damit auch der eigentliche Tanz der Komödie, der Kordax, nicht unvertreten bleibe.

Achar. 341 ff. lesen wir:

*AIK. τοὺς λίθους ννν μοι χαμᾶξε πρῶτον ἐξεράσατε.*

*XOP. οὐτοιί σοι χαμάι, καὶ σὺ κατάθον πάλιν τὸ ξίφος.*

*AIK. ἀλλ' ὅπως μὴν τοῖς τρίβωσιν ἐγκαθῆνται που λίθοι.*

XOP. ἐκσέσεισται χαμᾶς· οὐχ ὁρᾶς σειόμενον;  
ἀλλὰ μή μοι πρόφρασιν, ἀλλὰ κατάθου τὸ βέλος.  
ώς ὅδε γε σειστὸς ἄμα τῇ στροφῇ γίγνεται.

Aus der Versicherung des Chores, dass er seine Mäntel ausgeschüttelt und sich umgedreht und hin- und herbewegt habe, um keinen Stein zurückzubehalten, ergibt sich die unzweifelhafte Thatsache, dass alle Choreuten zusammen einen Tanz aufgeführt haben; und dass dieser Tanz der komische *κόρδας* gewesen sei, behauptet der Scholiast, indem er schreibt: *χορεύοντιν ἄμα καὶ κόρδακα ἐνδείκνυνται. τὸ λεγόμενον οὕτως ἐπὶ τῆς κωμικῆς δοχήσεως.*

---

## IV.

### Characteristische Bezeichnungen.

Als oben von dem Schlussgesange der Ekklesiazusen die Rede war, sahen wir unter anderm auch, dass derselbe ausdrücklich als ein *μέλος* (*μελλοδειπνικόν*) bezeichnet wurde, und dieser Umstand gibt uns Veranlassung, von einem neuen Kennzeichen des melischen Characters einer Chorstelle zu reden, dem nämlich, dass derselbe deutlich als solcher bezeichnet wird. Wo dies aber der Fall ist, da haben wir auch einen Gesang des Chors, wenn nicht besondere Gründe dagegen sprechen. Denn der Chor ist es, der des Gesanges waltet, wie der Koryphäus der dialogischen Rede.

In der Parodos der Wespen lässt Philokleon ganz gegen seine Gewohnheit sehr lange auf sich warten. Da schlägt der Koryphäus vor, ein Lied anzustimmen und ihn durch die Klänge desselben herauszulocken. Er sagt V. 270 ff.:

ἀλλά μοι δονεὶ στάντας ἐνθάδ', ὕπνορες,  
ἄδοντας αὐτὸν ἐκκαλεῖν, ἦν τι πως ἀκούσας  
τούμοντος μέλοντος ὑφ' ἱδονῆς ἐρπύσης θέραζε.

Am Schluss der Acharner ruft Dikaiopolis dem Chor zu V. 1231:

Ἐπεσθέ ννν ἄδοντες ὡς τίνελλα καλλίνυκος,

und der Chor erwiedert:

ἀλλ' ἐψόμεσθα σὴν χάριν  
τὴν ελλα καλλίνικον ἣ-  
δοντες σὲ καὶ τὸν ἀσπόν.

Die Schlussverse der Vögel werden sogar dreimal als Gesang bezeichnet. Zuerst lässt der *Ἄγγελος*, der die Nachricht von dem bevorstehenden Einzuge des Peisthetairos gebracht hat und ihn schon kommen sieht, folgende Aufforderung an den Chor ergehen V. 1718:

ἀλλὰ χρὴ θεᾶς  
*Μούσης ἀνοίγειν ιερὸν εὖφημον στόμα.*

Dann lässt sich der Koryphäus, der ein Hochzeitslied zu hören wünscht, V. 1728 ff. dahin aus:

ἀλλ' ὑμεναῖοις  
καὶ νυμφιδίοισι δέχεσθ' ϕδαῖς  
αὐτὸν καὶ τὴν Βασίλειαν.

Endlich äussert derselbe seine Befriedigung in folgenden Worten V. 1742 ff.:

ἐχάρην ὅμνοις, ἐχάρην ϕδαῖς.  
ἄγαμαι δὲ λόγων u. s. w.

Als Lied und zwar als Freudenlied wird auch Ritter 616 ff. bezeichnet, da es 615 heisst:

*νῦν ἄρ' ἄξιόν γε πᾶσιν ἐστιν ἐπολολύξαι.*

Die Chorpartie Lysistr. 1043 ff. giebt sich als ein *μέλος* zu erkennen, das vom männlichen und weiblichen Chor, die sich bisher feindlich gegenüberstanden, nun aber zur alten Freundschaft zurückgekehrt sind, gemeinsam vorgetragen wird; denn in dem darauf bezüglichen Vorschlage der Chorführerin heisst es:

ἀλλὰ κοινῇ συσταλέντες τοῦ μέλοντος ἀρξόμεθα.

Mit dieser Stelle hat V. 416 in den Fröschen grosse Aehnlichkeit, da hier auch ein aus verschiedenen Bestandtheilen zusammengesetzter Chor zu sich selber sagt:

βούλεσθε δῆτα κοινῇ  
σκώφωμεν Λαζέδημον;

Zu dem mystischen Chorliede: "Ιανχ", ὁ "Ιανχε" bemerkt Xanthias: ἢ δοντες. Vögel 895 sagt der Chor:

εἰτ' αὐθις αὐτὰρα σοι  
δεῖ με δείτερον μέλος κέρ-  
νιβι θεοσεβές  
ὅσιον ἐπιβοᾶν . . .

und gibt damit sowohl diese Antistrophe als die Strophe 851 ff. als *μέλη*, als Lieder mit melischem Vortrage zu erkennen. Ganz ebenso verhält es sich, damit auch einmal ein ausserchorischer Fall citirt werde, mit einer Aeusserung des Peisthetairo. Er sagt vom Epopos 225: *οὐποψ μελῳδεῖν αὐτὰρασκενάζεται*, und damit stellt er sowohl für das vorhergehende wie für das folgende Lied rein melischen Vortrag fest.

Um schliesslich noch ein besonders anschauliches Beispiel anzuführen, so werden die daktylischen Hexameter am Schlusse der Frösche als Lied des Gesamtchoirs durch die Worte des Pluto bezeichnet, womit er zum Gesange auffordert:

φαίνετε τοῖνυν ἴμεις τούτῳ  
λαμπάδας ἵεράς, χάμα προπέμπετε  
τοῖσιν τούτον τοῦτον μέλεσιν  
καὶ μολπαῖσιν κελαδοῦντες.

---

## V.

### Person und Numerus.

Was mancher im Bisherigen vermisst haben wird, ist eine genauere Berücksichtigung der Person und des Numerus in den Reden resp. Gesängen des Chores, da man von vorn herein geneigt sein möchte anzunehmen, es werde anders der Chor, anders der Koryphäus von sich gesprochen haben und es könne aus der Verschiedenheit der Subjecte, der Anreden und Personenbezeichnungen auf das jedesmal vortragende Glied des Chores mit Sicherheit geschlossen werden. Allein diese Voraussetzung ist irrig. In der Wahl und im Gebrauche des Numerus ist weder der Chor noch der Koryphäus im Geringsten bedenklich; sie sprechen von sich und

von einander ohne irgend einem greifbaren Unterschied in der Einzahl und in der Mehrzahl, in der ersten und in der zweiten Person. Zum Belege hierfür mögen einige Beispiele folgen. Der Koryphäus wendet den Singular an, während er von sich redet: Achar. 206: *άιδα μοι μηρίσατε*, 312: *εἰτ' ἡρόις σοι φείσομαι*; 324: *ξεποιμήτηρ, ἦν ἀποίσω*. Vögel 337: *δοξεῖ μοι* u. s. w.: den Plural braucht er, bisweilen abwechselnd mit dem Singular, weil er sich mit den übrigen Choreuten eins weiss: Achar. 312: *ταῦτα δι τοιμῆτας λέγειν ἐμ-  
φεροῦς ἔδι, προὶς ἡμᾶς: (εἰτ' ἡρόις σοι φείσομαι:)* 323: *οὐκ ἀποσύμεσθα δύτα*, (324: *ξεποιμήτηρ, ἦν ἀποίσω*). Wolken 1458: *ινιζ ποιόμενοι ταῖς ἐπάστοις*, Rit. 611: *παρέσχες  
ιούρ φορίδα*, Vögel 381: *ός ιούρ δοξεῖ*. Wie von sich so braucht der Koryphäus auch vom Chor den Singular, indem er jeden Einzelnen anredet: Wesp. 230: *χόρει, πρό-  
βαν' ἐφευμένες*, Achar. 204: *τίδε πᾶς Ετον, δίοστε*, 319: *εὐτέ μοι, τί φιδόμεσθα τὸν οἰτην, ὃ δημόται*; Frieden 508: *ἄγ' ἀνδρες*, 510: *πᾶς ἀντρός προθυμοῦ*. Für gewöhnlich bedient er sich aber des Plurals und zwar bald der ersten bald der zweiten Person: Achar. 206: *άιδα μοι μηρίσατε*, 238: *ἴποισατ' ἀνδρες*, Achar. 627: *ἄλλ' ἀποδίνετε τοῖς  
ἀναπαιστοῖς ἐπίσημεν*, Wol. 427: *λέγε μν ιούρ*.

In ganz gleicher Weise setzt der Chor, wenn er seiner selbst Erwähnung thut, je nach Belieben oder nach Bedürfniss des Verses die Einzahl oder die Mehrzahl. Jenes geschieht unter anderm: Achar. 210: *οἵμοι τάκας τὸν ξεῖν  
τὸν ἔμων*, 215: *ἰχολοί θοντοί Φαῖλλων τρέχοντο*, 296 sagt Dikaiopolis zu den Choreuten: *μιδαμές, ποιν ἄν γάζούσιτ*. *ἄλλ' ἀράσκεσθ'*, *ώγαθοί* und 299 antworten sie: *οὐκ ἀνασχήσομαι*. *μιδέ λέγε μοι σὲ λόγον*, 361: *πάντα γὰρ ἔμεγε  
πόθος ὅτι φρονεῖς ἔχει*, 675 (in der Ode der Parabase): *Εἴτε . . . οὐκ ἔμε λαθοῦσα τὸν δημότην*, Rit. 329: *ώστε με  
χαιρέειν*, Vögel 334: *παρέβαλέ τ' ἔμε παρὰ γέρος ἀρόσιον*, Wol. 461: *τὸν πάντα χρόνον μετ' ἔμον . . . διάξεις*, Plutus 639: *ἀναρπάσομαι τὸν εἴπαιδα*, Frösche 340: *ἔγειρε*<sup>1</sup> u. s. w.

1) Weleker las statt *ἔγειρε* — *ἔγειρον* und bemerkte dazu: „Das erste Wort sagt der Chor zu sich im Singular, wie er sich bei den Tragikern und bei Aristophanes so oft anredet.“

Der Plural aber ist angewandt: Frieden 582: *ώς ἀσμένοισιν* (sc. *ἡμῖν*) *ἡλθες*, *οὐ φιλτάτη* (gleich darauf heisst es: *σὺ γὰρ ἐδάμην πόθῳ*), Vögel 328: *προδεδόμεθ' αὐσιά τ' ἐπάθομεν* (in demselben Chorliede: *ἐμοὶ πολέμιον ἐτράγη*), Lys. 1043: *οὐ παρασκεναζόμεσθα* (einige Verse später: *καὶ δελφάνιον ἣν τὶ μοι*). In einem Athem werden Singular und Plural gebraucht: Thesmoph. 526: *οὐτε ἄν φύμην ἐν ἡμῖν* u. s. w.

Ganz dasselbe Verfahren finden wir auch bei den Halbchören beobachtet. Lys. 358 sagt die Chorführerin des weiblichen Halbchors:

*θώμεσθα δὴ τὰς κάλπιδας κῆμεῖς χαμᾶς*, *ὅπως ἄν,*  
*ἲν προσφέρῃ τὴν χειρά τις, μὴ τοῦτο μ' ἐκποδίζῃ,*  
und 962 singt der Halbchor der Greise: *κάγωγ' οὐκτείρω*  
*σ', αἰαῖ.*

Wie steht es denn, könnte man fragen, mit der Anrede der Schauspieler an den Chor? Lässt sich daraus für unsere Untersuchung kein Resultat gewinnen? Auch darauf muss mit Nein geantwortet werden. Die Personen der Bühne wenden sich in der Regel, auch wenn sie in einer Unterredung mit dem Koryphäus allein begriffen sind, mit dem Plural an den Gesammtchor, für den ja eigentlich der Koryphäus nur das Wort führt, so z. B. Wesp. 385: *δράσω τοῖν τὸν ἡμῖν πίστιν*, Wolk. 1462: *ἴδμοι, πονηρά γ', οὐ Νεφέλαι,* Vögel 372: *καὶ διδάξοντές τι δεῖρ' ἵκουσιν ἴμᾶς κρήσιμοι,* Wesp. 348: *ζῆτεῖθ' ἴμεῖς* u. s. w.; hier und da aber bedienen sie sich auch des Singulars, wie Achar. 366: *ἰδοὺ θέασαι*, Vögel 366: *εἰλέ μοι τί μέλλετ'*, Lys. 717: *τι Ζῆρ' ἀὔτεῖς*; und doch ist auch an diesen Stellen, mit Ausnahme etwa der letzten, die Rede an den Gesammtchor gerichtet.<sup>1)</sup>

Man sieht, Person und Numerus sind für unsere Zwecke eben nicht zu gebrauchen. Wenn also Philokleon Wespen 336 dem Chor zuruft: *ἄλλὰ μὴ βοῶτε* und *ἄλλ' ὑφεσθε τοῦ τόρον*, sowie 415: *ἄλλὰ μὴ κενράγατε*, so schliessen wir auf

1) In der Tragödie ist es nicht anders. Oed. Col. 174 sagt Oedipus zum Chor:

*οὐκεῖτοι, μὴ δῆτ' ἀδικηθῶ*  
*σοὶ πιστεύσας καὶ μετανοεῖς.*

Auch 207 ff. 242 ff. u. a. wechselt der Numerus.

ein vorausgehendes Lied des Gesamtchoirs nicht sowohl aus der zweiten Person Pluralis, sondern daraus, dass ein Einzelner mit seinem Gesange den schlafenden Bdelykleon nicht so leicht geweckt hätte und also vom Philokleon nicht so gebeten worden wäre, seine Stimme zu mässigen. Ganz ähnlich ist die Lage in der *πάροδος* des Friedens, wie wir bereits oben gesehen haben. Unsere Ueberzeugung, dass der Gesamtchor die *πάροδος* melisch vorgetragen, bauen wir auch hier nicht sowohl auf den Plural, der gebraucht ist, als auf die Erwägung, dass die Angst des Trygaios, der *Πόλεμος* möge erwachen, nur dann motivirt ist, wenn vom ganzen Chor ein mächtig erschallendes, nach V. 325 ff. von Tanz begleitetes Lied gesungen wird.

Nur das eine ist festzuhalten, dass, wenn von Seiten des Chores, d. h. bald des Koryphäus, bald des Gesamtchoirs an ihn selber eine Aufforderung im Plural oder mittelst collectivischer Pronomina ergeht, zu singen, zu tanzen und dergl., dass wir dann auch den Numerus zu den Beweisen für das Auftreten des gesammten Chorpersonals zu zählen haben. Stellen der Art finden sich in Unzahl. Vögel 1728 ff.: *ἄλλ' ἴμεναιοις καὶ νιμφιδίοισι δέχεσθ' ϕδαῖς αὐτὸν καὶ τὴν Βασιλειαν*, 1745: *καὶ τὰς χθονίας κλήσατε βροντάς*, Thesmophor. 947: *ἄγε νεν ἴμεις παίσομεν*, Frö. 375: *χύρει νεν πᾶς ἀνδρείως .. καὶ παῖςων καὶ γλενάζων*, 383: *ἐπικοσμοῦντες ζαθέοις μολπαῖς κελαδεῖτε*, 395: *παρακαλεῖτε δεῦρο*, 416: *βούλεσθε δῆτα κοινῆ σκάψωμεν Λαργέδημον*, 370: *ἴμεις δ' ἀνεγείρετε μολπήν* u. a. a. O.

---

## VI.

### Die Metra.

Es liegt uns nun ob, ein neues wichtiges Moment, das Metrum, ins Auge zu fassen, um zu sehen, inwieweit sich durch die Betrachtung desselben die Art des Vortrags näher bestimmen lässt.<sup>1</sup>

1) Wie es nicht anders sein kann, haben wir uns hierbei in erster Reihe an Rudolph Westphal, den competentesten Richter auf diesem

### A. Metra, die sowohl dialogisch wie melisch gebraucht sind.

#### 1. Das jambische Versmaass.

Entsprechend der Reihenfolge, die wir früher beobachtet, beginnen wir auch hier wieder mit dem, was dem Koryphäus zufällt, mit dem dialogischen Metrum.<sup>1</sup>

Der hauptsächlichste dialogische Vers ist ohne Frage *der jambische Trimeter*. Er ist der Grundvers im griechischen Drama und hat zur Zeit der Blüthe desselben in der Tragödie sowohl wie in der Komödie die Herrschaft erlangt. In die letztere drang er aus der skoptischen Poesie ein und verdrängte die Metra, die er vorfand, den trochäischen und anapästischen Tetrameter, in so kurzer Zeit, dass, während ihn die sicilische Komödie noch sehr selten anwandte und Epicharm noch ganze Komödien in Anapästen schrieb,<sup>2</sup> er bei den Attikern von Anfang an als der Normalvers im Dialog der Komödie gebraucht wurde.

Dass der jambische Trimeter recitirt wird, liegt in der Natur der Sache; er ist der *Conversationsvers* *κατ' ἔξοχίν*.<sup>3</sup>

---

Gebiete, zu halten, der es fast nie versäumt hat, den Gebrauch eines Metrums zu constatiren; dann aber verdanken wir auch den scharfsinnigen Abhandlungen, die J. Richter seinen Ausgaben der Wespen und des Friedens als Prolegomenen vorausgeschickt hat, in vielen Fällen die erwünschteste Auskunft; hoffentlich wird sich auch das, was wir unabhängig von den genannten Gelehrten oder im Widerspruche mit ihnen aufgestellt haben, des Beifalls mancher Leser erfreuen.

1) Von den wenigen Stellen, an denen sich Aristophanes erlaubt hat, von der ungebundenen Rede Gebrauch zu machen, offenbar in der Absicht, die Illusion so wenig wie möglich zu stören, (so z. B. Vögel 863. 1661. Themsophor. 295. Achar. 241), ist auch dem Chor eine zugeheilt worden, Ritter 941. Weil es eine Segensformel ist, wie sie der Priester ausspricht, und weil auch an den analogen Stellen immer ein Einzelner die prosaischen Worte recitirt, glauben wir im vollen Rechte zu sein, wenn wir den betreffenden Wunsch: *εὐ γέ νὴ τὸν Λία καὶ τὸν Απόλλωνα καὶ τὴν Λιμηνίαν* dem Koryphäus in den Mund legen.

2) Hephaest. p. 45.

3) Vergl. Arist. de arte poet. c. IV. *τὸ τε μέτρον ἐκ τετραμέτρου* (scil. *τροχαῖον*) *ἰαμπτεῖον ἐγένετο τὸ μὲν γάρ πρῶτον τετραμέτρῳ ἐχρώμτο διὰ τὸ σατυρικὴν καὶ ὀρχηστικωτέρων εἰναι τὴν ποίησιν, λέξεως δὲ γενομένης αὐτὴν ἡ γινόμενη τὸ οἰκεῖον μέτρον εὑρεν· μάλιστα*

In ältester Zeit freilich liess er nur melischen Vortrag zu, was daraus erhellt, dass Plutarch vom Archilochus berichtet, derselbe habe zuerst den Vers nicht durchgängig melisch, sondern auch unter Anwendung der παρακαταλογή vorgelesen, worunter nach Westphal (II<sup>2</sup> p. 480) nichts anderes als ein melodramatischer Vortrag, eine Declamation zum Spiele der Kithara zu verstehen ist. Es heisst nämlich bei Plutarch de mus. 28: *Ἀρχίλοχος τὴν τῶν τριμέτρων φυθμο-ποιίαν προσεξεῖσθε . . . καὶ τὴν παρακαταλογήν καὶ τὴν περὶ ταῦτα ρροῦσιν*, und zur Erläuterung wird hinzugefügt: *Ἐντι-δὲ τῶν ἴαμβείων τὸ τὰ μὲν λέγεσθαι παρὰ τὴν ρροῦσιν, τὰ δὲ ἄδεσθαι Ἀρχίλοχόν φασι παταδεῖσαι*. Wenn dann noch weiter gesagt wird: *εἰσ' οὕτω χρήσασθαι τοὶς τραγικοὺς ποιητάς*, so ist damit bezeugt, dass auch beim jambischen Trimeter der Tragödie noch manchmal die παρακαταλογή stattgefunden hat, ein Verfahren, das Lucian de salt. 27 anschaulich schildert.

Anders verhielt es sich damit in der Komödie. Ihrem Charakter, bemerkt Westphal a. a. O. sehr richtig, sagte für den Dialog nur die ψιλὴ λέξις, die schlichte Recitation, zu. Denn bei jenem melodramatischen Vortrage war es auf das Pathos und eine erschütternde Darstellung abgesehen, und solche Zwecke lagen der Komödie ganz fern.

Unter dem jambischen Trimeter der Komödie ist nun selbstverständlich der stichisch gebrauchte Trimeter des Chores oder besser des Koryphäus mit inbegriffen; auch er wird so gut als der Vers des Schauspielers recitirt. Der Inhalt passt ganz dazu. Die nüchternsten Dinge von der Welt werden in diesen Versen behandelt: es werden Fragen gestellt und Antworten ertheilt, Streitigkeiten ausgefochten, Berichte erstattet, kurz fast alle jene Aufgaben gelöst, die dem Koryphäus aus seiner rührigen Theilnahme am Kampfe erwachsen.

---

γὰρ λεξτικὸν τῶν μέτρων τὸ ἴαμβεῖόν ἔστιν· σημεῖον δὲ τούτοις, πλεῖστα γὰρ ἴαμβεῖα λέγομεν ἐν τῷ διαλέκτῳ τῷ πρός ἀλλήλους ἔξα-  
μέτρου δὲ διλεγάκις καὶ ἐξαιρούστες τῆς λεξτικῆς ἀρμονίας. — Ver-  
gleiche ausserdem cap. XXIV, 5 und Rhetor. III, 1.

Kommt dagegen ein jambischer Trimeter innerhalb eines Chorliedes vor, was häufig der Fall ist, so haben wir an dem melischen Vortrage desselben nicht zu zweifeln. Denn da die ursprüngliche Behandlungsart des Verses die melische war, da dieselbe speciell für die Ithyphallenpoesie, aus der doch die Komödie hervorgegangen ist, durch Semos bezeugt wird, welcher bei Athen. 14, 622 c d sagt: *οἱ φαλλοφόροι . . . παρέρχονται . . . βαίνοντες ἐν ἐνθμῷ καὶ λεγοντες*

*σοὶ, Βάκχε, τάνδε μοῦσαν ἀγλαΐζομεν,  
ἀπλοῦν ἐνθμὸν χέοντες αἰόλῳ μέλει,  
ζαυνάν, ἀπαρθένευτον, οὐ τι ταῖς πάρος  
κεχρημέναν φέδαισιν, ἀλλ' ἀνίρατον  
κατάρχομεν τὸν ὕμνον,*

warum soll nicht der komische Chor ganz in der Weise der Väter den Trimeter im Chorliede behandelt, d. h. gesungen haben?

Das aus Strophe und Gegenstrophe bestehende jambische Stasimon Wolken 1303 — 1320 hat in dem bunten Wechsel seiner Verse, (es sind jambische, logaödische, trochäische, cretische,) auch zwei jambische Trimeter, 1303, 1307 ff. aufzuweisen. Wir halten also dafür, dass sie gleich wie die übrigen Verse vom Gesamtchor gesungen sind, zumal es bei dem engen Zusammenhange der Verse mit ihrer Umgebung fast unmöglich wäre, sie abzusondern und dem Koryphäus zu geben.

Ein Gleiches gilt von folgenden Versen: Vög. 635: *ἔμοὶ γεονῶρ . . .* Achar. 492. 493: *ὅστις παρασχών . . .*<sup>1</sup> Frösche 418: *ὅς ἐπτέτης . . .* 421: *ζάστιν τὰ πρῶτα . . .* ff. Frösche 402, 408: *"Ιανχε . . .* ff. Lysistr. 288: *τὸ πρὸς πόλιν . . .* 298: *ῶσπερ κίνων . . .* ff.

Während sich die eben citirten Verse in jambischen oder jambisch-trochäischen Strophen finden, tritt Achar. 569: *εἴτ' ἔστι ταξίαρχος ή στρατηγὸς ή*, ein jambischer Trimeter in Verbindung mit Dochmien auf. An sich ist diese Verbindung nicht unmöglich, (vgl. Achar. 492. Vögel 634). da

1) Donner weist die beiden Trimeter dem Chorführer zu.

zich niet eens in en enkele kijntjes en Doeknies  
gevuld. En wat wel niet en Doeknies gesmaakt hebben,  
vervulde hem dan wel kijntjes en soorten wiederhergestellt  
in de Doeknies. Nader tot zijn ogen dan voorhoede is.

Er ist Intendant und zwar zunächst in der Lübeck wurde er von Herrn von Hirsch empfohlen, der der Lübeck ehemalige Botschafter in Rom ist, da ihm einiges erzählt und beweisen möchte, daß auch der französische Kaiser willigen, die Freiheit der Presse in den deutschen Staaten, der ihm verleiht, erneut gewünscht.

Die dritte ist die Tropenzone, die den  
Sud der Erde und die subtropischen Gebiete der beiden  
Hemisphären umfasst. Diese ist die  
grösste und wärmste Zone der Erde und  
umfasst die Tropen und die subtropischen  
Gebiete, die sich von der Tropenzone  
bis zu den gemäßigten und kalten  
Gebieten erstrecken.

It is the intention of the author to make the following  
changes in the text of the present edition. First, a new title  
will be given to the book, and the author's name will be  
placed on the title page. Second, the text will be revised  
to reflect the author's current understanding of the subject.  
Third, the illustrations will be updated to reflect the latest  
research in the field. Finally, the book will be published  
in a larger format, with a more comprehensive index.

1. In the following space we are anxious to have your information concerning the following subject. Please be as brief as possible, and do not hesitate to give us any information you may have.

melische Tetrameter viel strenger und regelmässiger gebaut, er lässt unter anderem keinen cyklischen Anapäst an Stelle des Jambus zu, weshalb das *dei* Achar. 848 von fast allen Herausgebern beanstandet und durch *εν* (Westphal) *αν* (Elmsl., Mein.) *έγκ-* (Bergk) u. s. w. ersetzt wird, und dann hat er fast durchweg die Diärese, wohingegen die Auflösung der Füsse und der Wechsel der Cäsuren in den dialogischen Partieen etwas ganz gewöhnliches ist. Die Stellen, an denen sich der melische Tetrameter stichisch gebraucht findet, sind folgende: Parodos der Wespen 229 ff., Parodos des Plutus 257 ff., und die beiden parodischen Lieder Ekkles. 285 und 479 ff.

Von den jambischen Tetrametern innerhalb eines Chorliedes versteht es sich von selbst, dass sie gesungen sind. Sie sind aber in dieser Weise nicht oft gebraucht, unter anderem Achar. 836 ff. Ekkles. 488 ff. Wolk. 1310. Auch Frieden 864: *ενδαιμονέστερος φανεῖ . . .* und 917: *καὶ πλίν γε τῶν θεῶν άει . . .* rechnen wir hierher und lassen sie um ihrer melischen Umgebung willen vom Chor gesungen werden wie die Tetrameter 859 und 863 vom Trygaios.<sup>1)</sup>

Westphal bemerkt a. a. O. S. 495 sehr richtig, dass in den Stücken, wo die Tetrameter sämmtlich dialogisch sind, fast jeder sechste Vers der Cäsur entbehrte. Er dürfte nur zu weit gegangen sein, wenn er zu diesen Stücken ausser den Thesmophor. und Fröschen auch die Wolken rechnet. Denn in diesem Stücke ist der Schlussvers von Ode und Antode im carmen parabaticum (1303—1310 = 1311—1320) ein jambischer Tetrameter, und zwar das erste Mal ohne und das zweite Mal mit Diärese. Auch die weitere Bemerkung Westphals, in den Ekkles., der Lysistr. und dem Plutus seien die Tetrameter sämmtlich melisch vorgetragen worden, möchten wir nicht in ihrem ganzen Umfange zugeben. Nach unserer Ansicht nämlich muss die Lysistrate von der Zahl

1) Derselben Ansicht ist Richter. Er schreibt prol. p. 54: *tetrametrum iambicum v. 859. 912. recitaritne Trygaii actor an cecinere incertum. Eundem et hos et reliquos tetrametros v. 863. 916. et systema iambicum v. 865—867 = 918—921 cecinisse, item chorum versus 864. 917. crediderim.*

jener Stücke ausgeschlossen werden, da kein Grund vorliegt, die Tetrameter 467 ff., die, wie ihr Inhalt ausweist und Westphal auch zugibt, dem Chorführer und der Chorführerin zu geben sind, singen zu lassen. Doch hiervon soll später gehandelt werden.

Im Syntagma haben die jambischen Tetrameter, deren es immer zwei sind, die Bestimmung, ganz so wie die anapästischen oder auch trochäischen Tetrameter, die Chorgesänge abzuschliessen und die Handlung von Neuem in Fluss zu bringen. Sie finden sich beim Aristophanes an folgenden Stellen: Ritter 333. 334 und 407. 408; Ritter 841. 842; Wolken 1034. 1035; Wolken 1350. 1351 und 1397. 1398; Frösche 905. 906. Den zwei Tetrametern folgt durchweg eine Anzahl gleicher Verse, in denen sich die Schauspieler mit einander oder mit dem Chorführer unterhalten; und die ganze längere Partie findet dann schliesslich, mit Ausnahme von Thesmophor. 531 — 573, in einem jambischen Hypermetron, d. h. einem System von Dimetern ihren Abschluss.

Dass die beiden Tetrameter, um die es sich hier handelt, und ebenso alle die, welche sich in derselben Partie noch finden, wie Ritter 337. 341 ff. dem Chorführer zufallen, bedarf nach unseren früheren Auseinandersetzungen über den Inhalt dieser Stellen, über ihren Gegensatz zur Chorstrophe und ihren Zusammenhang mit dem Gespräche der Bühnenpersonen keines neuen Beweises. Hiermit ist aber auch ohne Weiteres gesagt, was von dem Vortrage solcher Partieen zu halten ist. Die Verse brechen in schroffer Weise die Lyrik ab und eröffnen von Neuem das Drama; sie stehen mit den gleich folgenden Tetrametern der Schauspieler, die selbstverständlich recitirt werden, auf gleicher Linie und im innigsten Verbande; sie sind nach demselben Prinzip gebaut wie die anerkannt dialogischen Verse: sie sind also gleichfalls recitirt worden.

Ausserhalb des Syntagmas finden sich die dialogischen Tetrameter sehr selten, wenn wir nicht irren, nur an folgenden Stellen: 1) Lysistr. 467 — 475. Hier gehen 9 Tetrameter einem Syntagma voraus, das wie gewöhnlich aus einem Chorlied, einer Anzahl anapästischer Tetrameter und einem

anapästischen Hypermetron besteht; Westphal meint, sie seien wohl wie die Strophe melisch vorgetragen worden. Allein es ist nichts vorhanden, was zu dieser Annahme berechtigte; im Gegentheil lässt es der Gegenstand, der darin verhandelt wird, und die Analogie mit den Tetrametern, die sonst nach dem Chorliede zu stehen pflegen, als räthlich erscheinen, die Verse dem Chorführer und der Chorführerin zur Recitation zu überweisen. Von den beiden Tetrametern an der entsprechenden Stelle vor der Antistrophe V. 539. 540 wird natürlich dasselbe gelten müssen; sie sind von der Chorführerin des weiblichen Halbchors recitirt worden. 2) Ritter 457—460. Hier stehen 4 Tetrameter am Schluss des Syntagmas hinter dem Hypermetron. 3) Die Verse Frieden 507—551 sind in der Weise unter den Chor und die Schauspieler vertheilt, dass der Koryphäus je 2, Hermes und Trygaios je 1 Tetrameter zu recitiren haben. 4) Frieden 1311 ff. spricht der Koryphäus 4 Tetrameter, die in der Mitte einen Dimeter einschliessen.<sup>1</sup> 5) Thesmophor. 381. 382 sind gleichfalls vom Koryphäus schlicht hergesagt; die Prosa des Inhaltes, die Einfachheit des Stils und die grösse Freiheit im Bau der Verse erweisen das zur Genüge.

Was von dem katalekt. Tetrameter gilt, dass er nämlich sowohl melisch wie dialogisch gebraucht worden ist, kann von dem in der Mitte syncopirten, sonst aber vollständigen Tetrameter, dem „*prokatalektischen*,“ und von dem in der Mitte syncopirten und auch am Ende katalektisch gebrauchten Tetrameter, dem „*dikatalektischen*“ nicht mehr gesagt werden. Diese Metra können wegen ihres kunstvollen Baues und weil sie der Rede des täglichen Lebens allzufern stehen, keinen andern als melischen Vortrag gehabt haben. Auch stützt sich diese Annahme noch auf andere Gründe, die wir bei Besprechung der einzelnen Stellen in Kürze anführen werden.

---

1) Die gewöhnliche Ueberlieferung gibt nur 1311 dem Chor und die übrigen Verse dem Trygaios. Erst Bergk hat dem Chor alles zugetheilt, und seinem Vorgange sind Andere gefolgt.

Prokatalektische Tetrameter finden sich in dem überlieferten Texte nicht; es müssen aber aller Wahrscheinlichkeit nach diese Verse mit Westphal am Ende der Vögel 1755 ff. hergestellt werden. Schiebt man nämlich nach den Vorschlägen jenes Gelehrten im vorletzten Verse die Worte *τίρελλα καλλίνος* ὦ ein, was hinreichend durch den Umstand motivirt ist, dass am Schlusse der Acharner dieselben Worte als Refrain wiederkehren, so erhält man ein Chorlied, das in prokatalektischen Tetrametern abgefasst ist und dem iobakchischen Thiasos des Archilochus, dem es nachgeahmt zu sein scheint, nicht mehr bloss dem Inhalt, sondern auch der Form nach entspricht. Wir erhalten dann nämlich drei stichische, aus je zwei Tetrametern bestehende Strophen, wovon die zwei ersten vom Peisthetairos, die letzte vom Chor gesungen wird.

Oefters als der prokatalektische ist der dikatalektische, d. h. der syncopirte katalektische jambische Tetrameter gebraucht. Westphal bemerkt S. 497 von diesem Verse, er werde von den Komikern in der Parodos an Stelle des gewöhnlichen katalektischen Tetrameters gebraucht und wie dieser monodisch vom Chorführer oder im monodischen Amoebeum vorgetragen. So folgten in der Parodos der Wespen von 248 an auf 18 katalektische Tetrameter 25 dikatalektische, die der Koryphäus und ein Knabe zu singen hätten.

In Beurtheilung des vorliegenden Falles muss man, so viel wir sehen, Westphal unbedingt beistimmen. Zwar sagt Jul. Richter prol. ad vespas p. 77, Westphal habe versäumt, ein „vielleicht“ dazu zu setzen und es könne Jemand mit demselben Rechte behaupten, der ganze Chor habe diese Verse gesungen, ja die Stelle habe eine grössere komische Kraft, wenn man alle Greise mit allen Knaben im Gesange sich streiten liesse. Allein dieser Einwurf scheint uns dadurch hinreichend entkräftet zu werden, dass erst V. 271 auf die Wirkung des vereinten Gesanges alle Hoffnung gesetzt wird, dass also vorher nur vereinzelte Stimmen sich haben vernehmen lassen.

Westphal ist nur darin zu weit gegangen, dass er seine Behauptung zu allgemein gefasst hat. Denn von den dikata-

talektischen Tetrametern in der Lysistrate 256 ff., die doch auch in der Parodos stehen, lässt sich schwerlich sagen, sie gehörten dem Chorführer und seien monodisch vorgetragen worden; es hat sie vielmehr der Gesammtchor, resp. jetzt der Chor der Männer und dann der Chor der Weiber gesungen. Zum Beweise hierfür berufen wir uns zunächst wieder auf den Inhalt. Die jambischen Tetrameter 254 — 255. 266 — 270. 281 — 285. 306 — 318 gehören dem Führer; die Prägnanz der Worte und die Gemessenheit dør Befehle weisen sie ihm mit Nothwendigkeit zu. Von Seiten des Metrums aber steht dem, wie wir früher gesehen, nicht das geringste Bedenken im Wege. Dagegen enthalten die dikatalektischen Tetrameter 256 — 259. 271 — 274 Reflexionen, die vom vorliegenden Gegenstande abschweifen und sich in die Breite ergehen, ein Zug, der allemal auf den Chor hinweist, und dann gehören die Verse in den Bereich eines jambisch-trochäischen Strophenpaars, das sich wegen der Verbindung verschiedener Metren und Rhythmen eher für den Gesang des Chors als des Chorführers eignet.

Die Verschiedenheit des Rhythmus, die darin besteht, dass die sonst durchweg jambisch gehaltene Strophe mit einem *ithyphallicus* schliesst:

*τὰ προπίλαια παπτοῦν,*  
*Ἐξ ἐτῶν ἀλοντος,*

wird zwar von Westphal dadurch beseitigt, dass er den letzten Vers mit dem vorletzten zu einem dikatalektischen jambischen Tetrameter vereinigt, wie er denn auch die übrigen Unregelmässigkeiten des Rhythmus in der Antistrophe durch Unstellungen und Conjecturen geschickt entfernt, aber ein melisches, kunstvoll gebautes Strophenpaar behalten wir doch, weshalb es auch um des Metrums willen rathsam ist, dasselbe dem Chor zu überlassen.

Ein zweites Strophenpaar, in welchem sich dikatalektische Tetrameter finden, steht Ritter 756 — 760 = 836 — 840. Hier folgen auf einen katalektisch-jambischen Tetrameter zwei dikatalektische, die dann wieder von zwei katalektischen abgelöst werden. Auch hier hat sie zweifellos der Chor gesungen, da sie das Chorlied im Syntagma bilden und un-

:

mittelbar darauf der Chorführer im anapästischen Tetrameter das Wort ergreift.

Melisch oder doch melodramatisch sind ferner die dikatalektischen Tetrameter in der Parodos der Frösche 394 — 397, 441 — 444 gebraucht. Der Inhalt weist die Verse dem Koryphäus zu, die marschartige Bewegung des Chors, die von den Versen begleitet werden soll, schliesst die blosse Recitation aus und verlangt mindestens melodramatischen Vortrag.

Weiter ist der syncopirte katalektische Tetrameter gebraucht Frieden 939:

ώς πάνθ' ὅσ' ἀν θεὸς θέλῃ χῆ τίχη κατορθοῖ.

In dem entsprechenden Verse der Antistrophe ist etwas ausgesfallen. Jul. Richter schlägt vor zu lesen:

σέ τοι θέρασι χρή μένειν καὶ μένοντα τοινν.

Dieser Vers muss einmal an und für sich und dann um des willen gesungen sein, weil er zu einer jambisch-anapästischen Strophe gehört und schon im nächstfolgenden Verse ein Wechsel des Rhythmus stattfindet.

Ein vereinzelter dikatalektischer Tetrameter findet sich ausserdem noch im Anfange der zweiten Parabase der Wolken, V. 1113, wo er die Stelle des Kommation vertritt. Auch in diesem Falle ist er unter Anwendung der παρακαταλογή vom Koryphäus vorgetragen worden, da er die Bestimmung hat, die abziehenden Schauspieler zu begleiten. Doch wird hierüber am besten bei Besprechung der Parabase gehandelt.

Ausser den jambischen Trimetern und den jambischen Tetrametern ist drittens auch das *jambische Hypermetron*, d. h. das aus jambischen Dimetern und einzelnen Monometern bestehende System bisweilen als dialogisches Metrum gebraucht worden. Seinen Platz hat dasselbe dann hinter den jambischen Tetrametern am Schlusse des Syntagma. Für gewöhnlich sind es Schauspieler, die sich dieser eilig dahinstürmenden, ruhelosen Verse bedienen, um mit Leidenschaftlichkeit einen Streit auszufechten, wie z. B. Ritter 367 ff. Kleon und der Wursthändler, Ritter 911 dieselben, Wolken 1089 die beiden Logoi, durch die kurzen, meist Schlag auf

Schlag erfolgenden Sätze sich zu überbieten und niederzukämpfen suchen. Doch ist der Chor bei diesen Zankscenen nicht ganz unbeteiligt. Ritter 451 und 453 — 456 greift der Chor in der Person seines Führers lebhaft in den Streit zwischen Kleon und dem Allantopoles ein; *παῖ' ἀνδρικῶς*, ruft er diesem zu:

*παῖ' αὐτὸν ἀνδρικώτατα, καὶ  
γάστρις καὶ τοῖς ἐντέροις  
καὶ τοῖς κόλοις,  
χῶπτος κολᾶ τὸν ἄνδρα.*

An einer andern Stelle, Lysistr. 382 — 385, fällt das ganze System von Dimetern gleich wie die voraufgehenden Tetrameter unbedingt den Führern des männlichen und des weiblichen Chores zu. Dabei hätte Westphal, der das Hypermetron gleichfalls für dialogisch erklärt, nicht von einem Streit zwischen Männern und Weibern sprechen sollen, da sie nicht in ihrer Gesamtheit, sondern durch den Mund ihrer Führer sich streiten. In ihrer Gesamtheit können sie nur singen, nicht aber sprechen.

Ein unter Koryphäus und Schauspieler vertheiltes kleines System findet sich Vögel 406 — 409.

Dialogischen Vortrag hat man bei diesen Versen um des willen unbedenklich anzunehmen, weil sie nicht anders behandelt sein können, als die voraufgehenden Anapäste, mit denen sie schon durch die Aehnlichkeit des Inhaltes, namentlich aber durch genaue äussere Verbindung auf das Engste zusammenhängen.

An zwei Stellen, Wolk. 1386 und 1445 findet beim Uebergang von den Tetrametern zum dimetrischen *πνῖγος* nicht einmal ein Satzende statt, und Ritter 440, also in dem System, an dem der Koryphäus participirt, sind beide Partieen nur durch eine kleine Interpunction, ein Komma, von einander getrennt. Auch lässt sich hier wie bei den Tetrametern als Kriterium des dialogischen Vortrags das häufige Vorkommen des cyklischen Anapäst an Stelle des Jambus geltend machen (Rit. 442. 917. Frösche 884. 887. Wolk. 1098 u. s. w.), wodurch die Strenge und Regelmässig-

keit des Rhythmus aufgehoben wird, so dass er sich der Prosa des gewöhnlichen Lebens mehr nähert.

Alle anderen jambischen Systeme, (z. B. Achar. 929 ff. Thesmoph. 969 ff. Fried. 856 ff. Ekkles. 483 ff.), sowie die jambischen Strophen sammt und sonders, (Plutus 290 ff. Fried. 512 ff. Vögel 851 ff.), sind melischer Natur und dem vereinten Chor zu übergeben. Es sind meist Jubellieter, Spottgesänge und Marschprocessionen, die in diesem Rhythmus gedichtet sind, eine Eigenthümlichkeit, die sich aus dem Ursprung der in Rede stehenden jambischen Systeme und Strophen erklären lässt. Dieselben gehen nämlich auf den Cultus der Demeter und des Dionysos zurück. Aristophanes selber liefert hierfür den besten Beweis, da er Frösche 384 ff. in einem antistrophisch gegliederten jambischen System die Demeter anruft und ein anschauliches Bild von dem Feste derselben entwirft; er wird aber sicher hier so gut wie an andern Stellen jener herrlichen Parodos die Vorgänge bei der eleusinischen Festfeier bis herab zum Metrum der Lieder mit aller Treue nachgeahmt haben. Dazu nehme man das in Jamben geschriebene Phalloporenlied des Dikaiopolis Achar. 263 ff., den Gesang beim Festzuge der Thesmophor. V. 969 ff., und es kann nicht zweifelhaft sein, dass die jambischen Gesänge ursprünglich von Festchören gesungen wurden und schon darum auch in der Komödie dem Chor zugetheilt werden müssen.

Es ist nicht nöthig, die jambischen Systeme und Strophenbildungen im Einzelnen durchzugehen; wir würden daraus für unsere Zwecke nichts weiter gewinnen. Man möge sich also an der Bemerkung genügen lassen, dass mit Ausnahme der Trimeter, Tetrameter, Dimeter und Monometer, von denen wir nachgewiesen zu haben glauben, dass sie bald melisch, bald dialogisch, bald vom Chor, bald vom Koryphäus gebraucht worden sind, alle andern jambischen Verse und Bildungen, sie mögen vorkommen in welcher Verbindung sie wollen, nur melischen Character haben und als Lieder dem Gesammtchor gehören.

In dieser Hinsicht könnten nur die Stellen Achar. 929 ff. 1008 ff. 1037 ff. Bedenken erregen. Zwar dass wir hier

Lieder, carmina amoebaea vor uns haben, liegt auf der Hand. Es fragt sich nur, wer singt die Strophen, die auf den Antheil des Chores fallen, der Chor selber oder der Koryphäus? Westphal bestellt in seiner Uebersetzung dieses Stücks den Koryphäus zum Sänger; nach Donner, Droysen, Alb. Müller u. A. ist es der Gesamtchor, der mit Dikaiopolis diese kommatischen Lieder im Wechselgesange vorträgt. Wir schliessen uns der letzteren Ansicht an. Denn will und kann man auch darauf keinen Werth weiter legen, dass Dikaiopolis den Chor im Plural anredet, V. 1011:

*τί δῆτ', ἐπειδὰν τὰς κίγλας διπτωμένας ἔδητε;*<sup>1</sup>

ein Umstand, dessen geringe Bedeutung wir früher nachgewiesen haben und der hier um so weniger ins Gewicht fällt, als Dikaiopolis (V. 943) sich auch einmal, und wenn die Conjectur von A. Müller *κατάξεις* für *καταγείη* richtig ist, sogar zweimal im Singular an den Chor wendet:

*ἰσχυρόν ἔστιν, ὥγάθ', ὥστ'  
οὐκ ἄν καταγείη ποτ', εἴ-  
περ ἐκ ποδῶν κάτω κάρα κρέμαστο,*

so werden wir doch durch den Singular *ἴκουσας* V. 1015, den nicht der Koryphäus sondern nur der Chor gebraucht haben kann, indem sich in der zweiten Person die Choreuten wechselseitig, einer den andern andern anrufen, wie z. B. auch in dem Chorliede V. 836:

*εἰδαμονεῖ γάρ θρωπος· οὐκ ἤκουσας οἴ προβάίνει  
τὸ πρᾶγμα τοῦ βουλεύματος;*

dann V. 1041, V. 971 und sonst, wir werden durch diese Verbalform, sage ich, mit Nothwendigkeit auf den Chor hingewiesen; und dann giebt es auch eine viel wirksamere Scene, wenn wir, während Dikaiopolis den Sykophanten wie ein thönernes Gefäss einpackt, den Gesamtchor singend sich mit ihm unterhalten und nach dem Takt des Liedes tanzen oder doch sich vor- und rückwärts bewegen lassen. So urtheilt auch Marcou in seiner Schrift *De Choro et carmine*

1) Westphal braucht ohne Weiteres den Singular; er sagt: „Wie wird sich dann dein Auge erst an meinen Drosseln weiden!“

lyrico apud Arist., wo es S. 37 heisst: „cum illigatur auferendus, ut vas fictile, sycophantes, it redditque canens Acharnensium chorus, canentique et motus miscenti implicat ipse cantum motumque Dicaeopolis, unde fervet scena.“

## 2. Das trochäische Versmaass.

Das trochäische Metrum hat den gleichen Ursprung wie das jambische, es ist ebenfalls aus dem Dionysos- und Demeterdienste hervorgegangen. In den Liedern, die man bei der Ernte und der Weinlese sang, war neben dem jambischen Maasse das trochäische zuerst im Gebrauch. Weil sich zu jenen Liedern, wie es bei der fröhlichen Stimmung, deren Ausfluss sie waren, nicht anders sein konnte, der Tanz gesellte, so wurde der Trochäus auch *χορεῖος* genannt und Arist. 58 Meibom. sagt: *τῶν δὲ ἐν διηλασίοι γιομένοι σχέσει οἱ μὲν ἀπλοὶ τροχαῖοι καὶ ἵαμβοι τάχος τε ἐπιφαινούσι καὶ εἰσὶ θερμοὶ καὶ ὀργηστικοί.*

Einer der gebräuchlichsten trochäischen Verse und zwar derjenige, der allein stichisch verwandt wird, ist der *Tetrameter*, mit dessen Betrachtung wir daher am besten beginnen.

Dem jambischen Tetrameter an Ausdehnung und Zahl der Moren gleich und nur dadurch von ihm unterschieden, dass er nicht dessen Würde und Energie besitzt, sondern viel flüchtiger und kecker auftritt, eignet er sich vorzüglich für leichte und leichtfertige Spott-, Tanz- und Liebeslieder, weshalb Aristoteles diesem Rhythmus die Prädicate *τροχερός*, *κορδαπικώτερος*, *σατυρικός*, *ὀργηστικώτερος* gegeben hat.<sup>1</sup> Dass gerade dieser Vers in den Gesängen des Bacchusfestes seine Anwendung fand, ergibt sich daraus, dass Archilochus dionysische Lieder in diesem Metrum dichtete. Fragm. 77 Bergk heisst es:

‘Ως Αιωνίσοι’ ἄνακτος καλὸν ἔξαρξαι μέλος  
οίδα διθέραμβον οἴνῳ συγκεναρωθεὶς φρένας.

1) S. Westphal Metr. II<sup>2</sup> 450. Arist. de arte poet. c. IV: *τό τε μέτρον ἐκ τετραμέτρου λαμβεῖν ἔγένετο· τό μὲν γὰρ πρῶτον τετραμέτρῳ ἐχρώμενος διὰ τὸ σατυρικήν καὶ ὀργηστικώτερον εἶναι τὴν ποίησιν.*



In der Folge ging der Vers in alle Dichtungsarten über, in die erotische und symposische, die tragische und komische. Von den Tragikern hatte Phrynicus besondere Vorliebe für ihn, weshalb er auch, freilich mit Unrecht, *εὐρετῆς τοῦ τετραμέτρου* genannt wurde. So viel aber ist sicher, dass Phrynicus der erste war, der den Tetrameter im Dialog verwerthete und dass sich Aeschylus in den Persern (S. V. 158 ff. 215 ff. 702 ff.) diesem Vorgange anschloss.<sup>1</sup>

Was die Anwendung des trochäischen Tetrameters in der Komödie betrifft, so machten die sizilischen Komiker einen ausgedehnten Gebrauch von ihm, namentlich Epicharm, woher das Metrum Epicharmium genannt wurde. Da die Zahl der Tetrameter in seinen Dichtungen grösser war als die der jambischen Trimeter, so muss man vom Aristophanes sagen, dass er einen relativ sparsamen Gebrauch von diesem Verse gemacht, doch findet er sich auch hier noch oft genug.

Aus diesem kurzen Ueberblick über den Ursprung und die Geschichte des Tetrameters bis zu Aristophanes hin erhellt die Möglichkeit einer doppelten Behandlung dieses Verses von Seiten des Dichters. Der Tetrameter ist ein Tanzvers und kann melischen Vortrag haben, wie das in alter Zeit der Fall war, er kann aber auch, wie bei den Tragikern und den sizilischen Komikern, im Dialog seine Stelle finden und einfach recitirt werden.

Die Stellen, an denen der Tetrameter zu stehen pflegt, sind die Parodos, die darauf folgenden bewegten Scenen und die epirhematischen Partieen der Parabase.

Westphal bemerkt S. 451 über den Vortrag des Tetrameters an allen diesen Stellen, er scheine ein eigentlich melischer zu sein. Wir können uns damit nicht einverstanden erklären. Es gilt der Satz unbedenklich von den Tetrametern in der Parodos, die ja immer melisch resp. melodramatisch vorgetragen wird, damit der Chor unter den Rhythmen des Gesanges seinen Einzug halte. Für einen

1) Vgl. Suidas v. *Φρυνίχος*. Bernhardy II\*, 2, 16. Arist. de art. poet. c. 4.

solchen Zweck war aber kein Metrum brauchbarer als das trochäische, weshalb der Scholiast zu Achar. 204 mit Recht bemerkt: γέγραπται δὲ τὸ μέτρον τροχαιόν, πρόσφορον τῇ τῶν διενόντων γερόντων σπουδῇ ταῦτα δὲ ποιεῖν εἰώθασιν οἱ τῶν δραμάτων ποιηταὶ κομιζοί καὶ τραγικοί, ἐπειδὴν δραματίως εἰσάγουσι τοὺς χορούς, ἵνα δὲ λόγος συντρέχῃ τῷ δράματι. Es gilt jener Satz auch von den Tetrametern in der epirrhematischen Syzygie, da dieselbe, wie wir später genauer sehen werden, von tanzartigen Bewegungen des Chores begleitet zu werden pflegt. Dagegen scheint es uns durchaus nicht erlaubt, den Tetrametern innerhalb der Epeisodien den dialogischen Character abzusprechen. Fassen wir z. B. die Stelle Achar. 302—334 einmal näher ins Auge. Ein Tanz wird nicht aufgeführt, eine besonders schnelle Bewegung der Choreuten findet auch nicht statt, oder sie hat doch gegen vorher sehr abgenommen. Denn während der Chor kurz vorher V. 229—301 in bewegten Kretikern die höchste Aufregung verräth und sich mit aller Bestimmtheit weigert dem Landesverräther Gehör zu schenken, so äussert der Koryphäus, der 302 unzweifelhaft das Wort ergreift, zwar noch denselben Entschluss, lässt sich aber nichts desto weniger herbei, mit Dikaiopolis in einem längeren Gespräche (302—334) sich zu unterreden. Erst 336—346 ist es wieder der Gesamtchor, der seiner Verzweiflung über den Verlust des Kohlenkorbes Luft macht.

Was spräche in dieser Partie trochäischer Tetrameter, die sich so deutlich als eine, wenn auch bewegte, doch maassvoll gehaltene Unterredung von den Wuth- und Schmerzensausbrüchen des Chores, die ihr vorangehen und nachfolgen, abhebt, und während welcher der Chor seinen schon vorher eingenommenen Platz nicht verlässt, was spräche also dafür, diese Tetrameter singen zu lassen?

Oder mit welchem Rechte könnte den drei Tetrametern Rit. 319—322, die dem Chorliede vorausgeschickt sind und in denen der Chorführer seine speciellen Erlebnisse mittheilt, der dialogische Vortrag abgesprochen werden?

Die Tetrameter Wesp. 422 ff. enthalten den Befehl des Führers zum Angriff; die Verse Wesp. 480 ff. eine schlichte

Bemerkung; die im Fried. 427 eine einfache Frage; die Tetrameter Vögel 320 — 326 ein leidenschaftsloses Zwiegespräch zwischen Epos und dem Chorführer. Womit könnte man den melischen Vortrag dieser Stellen beweisen?

Besondere Aufmerksamkeit verdienen die 4 Tetrameter Fried. 556 ff. Dieselben stehen nämlich mit denen, die dem Trygaios gehören, unverkennbar auf gleicher Linie. Diese aber sind recitirt worden, da bei V. 552 ohne Satzende und ohne irgend welche Interpunction aus dem dialogisch-jambischen Trimeter in den trochäischen Tetrameter übergegangen wird: wir halten also und wohl mit gutem Rechte dafür, dass die Tetrameter des Chores, oder richtiger gesagt, des Koryphäus ebenso wie die des Trygaios dialogisch vorge tragen wurden. Westphal erklärt S. 451 diese Stelle gleichfalls für sehr significant, jedoch nur, um auf Grund derselben zu dem entgegengesetzten Resultate zu gelangen. An seiner Ausführung ist jedoch nur so viel wahr, dass der Wechsel des Metrums und speciell die Wahl des trochäischen Tetrameters auf den freudig bewegten Inhalt zurückzuführen ist; der melische Gebrauch derselben ist damit noch keineswegs erwiesen.

Eine höchst characteristische Scene ist auch die der Lysistrate V. 614 — 635 = 636 — 657, in welcher sich die Männer und Weiber gegenüber treten. Zu Anfang der antistrophisch gegliederten Gesänge stehen je zwei trochäische Tetrameter, auf welche lyrische Maasse folgen, und eben um des Gegensatzes willen, und weil der Inhalt der Tetrameter der Prosa viel näher steht als dem schwungvollen Tone der Lyrik, dürfte es sich empfehlen, auch hier die Annahme der einfachen Recitation zu befürworten. Anders wird von den Tetrametern V. 626 ff. = 648 ff. zu urtheilen sein. Denn es liegt hier eine Art epirhematischer Syzygie vor, wie Inhalt und Versmaass bezeugen, und die ist dem Gesamtchor zum melisch-orchestischen Vortrag zu über weisen.

Nicht so ganz einfach liegt die Sache Thesmophor. 659 ff. und 685. Hier wird zum Tanze aufgefordert, wobei das Suchen nach verborgenen Feinden nur zum Vorwande dient,

und um des willen scheint es sich zu empfehlen, mit Westphal den melischen Vortrag zu statuiren. Und doch sind wir auch hier anderer Ansicht. Die Verse begleiten den Tanz noch nicht, sondern schreiben ihn erst vor:

*εἰδί πρόστιστα μὲν χοῖς κούρον ἔσομαι πόδα.  
τεὶ διασκοτεῖν σικετῇ πάντερ, μόνον δέ χοῖς  
μὴ βραδίνειν, ὃς ὁ καιρός ἐστι μὴ μέλλειν ἔιν,  
ἄλλὰ τίχη πρόστη τρέχειν χοῖς σ' ὃς τέχιστ' ἔδι, κύκλῳ,*

während das eigentliche Hyporehema mit V. 663 seinen Anfang nimmt.

Die beiden Schlussverse 687 und 688 bekunden, dass der Tanz beendet und die angestellte Untersuchung resultatlos verlaufen ist: sie sind also erst recht nicht Begleiter von orchestischen Bewegungen gewesen und sind demnach nicht melisch, sondern dialogisch vom Koryphäus vorgetragen worden.

Für den dialogischen Vortrag dieser letzten Verse spricht auch noch ein anderer Umstand. Wenn nämlich der dialogische Gebrauch der jambischen und anapästischen Tetrameter, mit denen der Koryphäus ein Chorlied schliesst, für ausgemacht gelten kann, warum sollten trochäische Tetrameter, sobald sie an denselben Stellen und in derselben Absicht gebraucht werden, nicht dialogisch sein? Wir haben dabei außer der obigen Stelle noch folgende im Auge: Rit. 311 — 313. 388 — 390, wo jedesmal der Koryphäus das canticum in Tetrametern schliesst und die Schauspieler in diesen Tetrametern fortfahren; dann Fried. 601 — 602. 617 — 618. 630 — 631, ebenfalls im Syntagma, Vögel 336 — 337. 352 — 353. 364 — 365. 369 — 370. 374 — 375. 381 — 382. 385 ff. lauter Verse, die in der mittleren Partie eines Antisyntagma ihren Platz haben.

Doch genug nun der Beispiele, die für den dialogischen Gebrauch der trochäischen Tetrameter sprechen. Es ist vielleicht schon zu lange hierbei verweilt worden; aber weil eine Autorität wie Westphal sich dahin geäussert hatte „in der weiteren Entwicklung der Tragödie sei der Tetrameter aus dem Dialoge verdrängt und wie es scheine, nur melisch vorgetragen, ähnlich wie dies in der Aristophanischen

Komödie gegenüber der älteren sicilischen der Fall sei, „ so glaubten wir nichts unversucht lassen zu dürfen, denn Tanzverse auch bei Aristophanes unter Umständen den dialogischen Vortrag zu vindiciren.

Man könnte fragen, ob nicht gewisse Besonderheiten im Bau des Verses auf eine zwiefache Vortragsart einen Schluss gestatteten. Hierauf ist mit Nein zu antworten. Es haben wohl die Alten vier verschiedene Arten des Tetrameters angenommen, je nachdem er sich in der Lyrik, der Tragödie, der Komödie und dem Satyrdrama vorfand, aber ist es schon nicht ganz leicht zu sagen, worin sich diese vier Arten von einander unterschieden, so ist es erst recht schwer bei den einzelnen Komikern Differenzen im Tetrameter aufzufinden. Alles was man darüber zu sagen weiss, reducirt sich auf die Bemerkung, dass Epicharm in seinen anerkannt dialogischen Tetrametern häufig den cyklischen Anapäst gebraucht, während die attischen Komiker wieder spärlicher damit umgehen. Bei Aristophanes findet er sich u. a. Achar. 319 und Ekkles. 1156, also auch an zwei Stellen, die wir der Recitation und nicht dem melischen Vortrage überwiesen haben. Dennoch ist klar, dass sich mit diesem Gesichtspunkte, der uns in andern Fällen gute Dienste leistete, hier nichts anfangen lässt, wie denn ein Gleiches auch von andern Eigenthümlichkeiten im Versbau, der Verlängerung der Kürzen, der Auflösung der Längen, dem Wechsel der Cäsuren u. s. w. gesagt werden muss.

Neben dem dialogischen Vortrage des trochäischen Tetrameters ist, wie oben bereits mehrfach geschehen, in vielen Fällen ein melodramatischer anzunehmen. Nicht selten ist er aber auch ein rein melischer, ein Gesangsvortrag durch den ganzen Chor, dann nämlich, wenn der Tetrameter mit andern trochäischen Versen, Päonen, Cretici u. s. w. zu einer Strophe verbunden ist. Hierher gehören folgende Stellen: Rit. 326 — 327. 330. 400 — 401. Wesp. 338. 408 — 409. 466 — 467. Fried. 349 — 350. 395. Lys. 685 — 687. Frö. 1109 u. s. w.

Es kann jedoch nicht Wunder nehmen, wenn selbst in diesen Fällen noch mancher geneigt ist, die Tetrameter von

ihrer Umgebung loszulösen und sie dem Koryphäus als dialogische Verse zu übergeben. So setzt Donner in der Stelle Rit. 326—327 und 400—401 den Koryphäus in seine vermeintlichen Rechte ein; und über den Vortrag des Chorliedes Wesp. 403 ff. äussert sich Jul. Richter prol. p. 80 folgendermassen: „Chorus summa ira atque studio permotus placide cum adversariis colloqui non potest. Quare eum *i. e. choragum* primos versus locutum esse dixerim, 403. 404, sed protinus studio exsultans canere coepit versiculos eiusdem metri, quod quasi *πνίγος* quoddam nuncupare possumus, 405—407. Deinde omnes choreutae pueros clamant, ut Cleonem arcessant, puerisque iam procurrentibus non desinunt mandare et clamare, v. 410—414 . . . Chorus partim eodem, quo adversarii eius, partim incitatiore metro loquitur: *ac tetrametros quidem trochaicos choragus recitat*, dimetros trochaicos et creticos chorus canit.“

Ueber den Vortrag der beiden trochäischen Tetrameter an der Spitze des Chorliedes, 403—404, denken wir gerade so wie Richter; sie gehören noch nicht zum wirklichen Chorliede, wie der Versuch, das Lied antistrophisch zu gliedern, deutlich ergibt, sondern es sind vom Koryphäus recitirte Verse, in denen er eine Richtung einschlägt, die dann der Chor weiter verfolgt, oder ein Thema angibt, das im Gesange variiert wird. Dagegen halten wir die beiden trochäischen Tetrameter, V. 408—409, für Verse, die der Chor singt. Zu dieser Auffassung bestimmt uns einmal die enge Verbindung, die zwischen den Tetrametern und den melischen Versen besteht, — sind sie doch nur durch ein Komma von einander getrennt, — dann aber die sehr richtige Bemerkung, die Richter selbst S. 81 ausspricht, man müsse, wo es nur immer angehe, den Chor mit vereinten Stimmen singen lassen, (iterum monitos velim lectores, ut primam legem habeant, ut chorus quam saepissime iunctis vocibus cecinerit). Nichts würde aber gegen diesen Rath mehr verstoßen, als eine Zersplitterung des Chorliedes, wie sie Richter vorschlägt, zumal wenn man den sorgfältig gegliederten Bau desselben ansieht, der einige Kritiker, u. a. Meineke, bestimmt hat, zwischen den Versen 403—429 und

461—487 antistrophische Responson anzunehmen, ein Verfahren, gegen das sich freilich begründete Einwendungen machen lassen.

Der akatalektische trochäische Tetrameter findet sich unseres Wissens bei Aristophanes nur einmal, Wesp. 474:

*σούς λόγους ὃ μισόδιμε καὶ μοραχίας ἐραστά,*

und da dieser Vers mit den zwei darauffolgenden cretischen Tetrametern, von denen ihn nur ein Komma scheidet, eng zusammenhängt, und er auch sonst nirgends als ein gangbarer Vers der Recitation angetroffen wird, so kann man ihn ohne alles Bedenken in das Gebiet der Melik verweisen. Richter ist wieder anderer Ansicht. Er nennt den Vers nicht unter denen, die der Chor gesungen haben soll; er überlässt ihn also dem Koryphäus, allem Anscheine nach aber mit Unrecht.

Melisch oder doch melodramatisch ist auch der Vortrag der brachykatalekt. trochäischen Tetrameter. Sie gehören zu derjenigen Klasse von Metren, die den täglichen Gebrauch und die gewöhnliche Form der Rede schon zu sehr überschreiten, als dass auch nur mit einem Schein von Recht die Recitation von ihnen ausgesagt werden könnte.<sup>1)</sup> Der Vers findet sich bei Aristophanes nur zweimal und das in respondirenden Stellen, Rit. 616 und 683, an der Spitze von Chorliedern.

Ist aber auch an dem melischen Character der Verse nicht zu zweifeln, so ist es doch nicht so ausgemacht, wem der Gesang derselben obliegt. Nach der gewöhnlichen Annahme dem Chor, wie uns scheinen will, dem Koryphäus. Denn V. 616:

*νῦν ἄρ' ἄξιόν γε πᾶσιν ἐστιν ἐπολολύξαι,*

wird der Chor erst zum Singen aufgefordert, und eine solche Initiative pflegt meist der Koryphäus zu ergreifen; und in

1) Man vergleiche die zutreffende Bemerkung von Richter p. 81: *monitos velim lectores, ut primam legem habeant ut chorus . . . cecinerit sine dubio, ubi metrum varias diverbiorum formas excedit, ubi intervalla atque intermissiones, solutiones, contractiones, similia obveniunt.*

dem antistrophischen Verse wird in bündiger Weise das Ergebniss einer Handlung hingestellt, was wir gleichfalls als characteristischen Zug am Koryphäus kennen. Auch ist der Wechsel der Person:

683: *πάντα τοι πέπραγας οἴα χρὶ τὸν εὐτριχοῦντα.*

684: *εῦρε δ' ὁ πανοῦργος ἔτερον πολὺ πανοῦργίας*

685: *μεῖζοις κεκασμένον...*

zu auffallend, als dass man nicht auf zwei verschiedene Personen, die das Wort ergreifen, schliessen sollte, und zwar das erste Mal auf den Koryphäus, der mit der zweiten Person als Schauspieler sich an den Schauspieler, an seines Gleichen wendet, und das zweite Mal auf den Chor, der den *πανοῦργος* zum Object seiner Reflexionen macht. Schliesslich darf es gewiss nicht als etwas Zufälliges betrachtet werden, dass beide Verse, (616. 683), wie durch die Unabhängigkeit des Gedankens, so auch durch die Selbständigkeit des Metrums und eine starke Interpunction von den folgenden Versen sich absondern.

Der trochäisch-päonische Vers, den Aristophanes Lys. 1014 ff. stichisch verwandt hat, liegt vom dialogischen Gebrauche noch weiter ab. Er ist aus einem akatalektischen trochäischen Dimeter und einem katalektischen päonischen Dimeter oder creticus zusammengesetzt,<sup>1</sup> so dass in ihm ein Tactwechsel stattfindet, der nach Westphal S. 199 für den lässigen *ζόρδαξ* der Komödie ganz angemessen ist. Demnach ist das stichisch gehaltene carmen amoebaeum zwischen dem männlichen und dem weiblichen Halbchor melisch und unter Begleitung des Kordaxtanzes vorgetragen worden.

Ueber den Vortrag der trochäischen Hypermetren besonders zu handeln, möchte überflüssig erscheinen, da eigentliche Hypermetra, d. h. solche, die ähnlich wie jambische und anapästische Systeme Tetrameter zum Abschluss bringen, nirgends dem Chore, sondern immer nur den Schauspielern zufallen. Allein die Betrachtung derselben ist geeignet, die Gründe für die dialogische Recitation der Tetrameter noch

---

1) Vgl. G. Hermann Elem. p. 606.

zu verstärken, und dann sind strophisch geordnete Systeme auch dem Choré durchaus nicht fremd.

Nach Westphal sind die trochäischen Dimeter, die in der Weise eines *πτήγος* verbunden sind und am Ende einer Partie von Tetrametern stehen, monodisch oder amoebaeisch vorgetragen worden. Letzteres wäre dann z. B. der Fall Ritter 284 ff., wo Kleon und Agorakritos sich der trochäischen Dimeter, die ohne Unterbrechung einander folgen, zu dem Ende bedienen, in fürchterlichen Drohungen und unverschämten Prahlereien mit fliegender Hast sich zu überbieten. Der Umstand, dass hier fast jede erste Arsis aufgelöst ist, bezeugt zwar die Leidenschaftlichkeit des Streites, aber an einen melischen Charakter erinnert nichts in der ganzen Scene. Es liesse sich hören, wenn Jemand die enge Verbindung dieses Systems mit den voraufgehenden Tetrametern, mit der Parodos betonte, und dieselbe Behandlung, wie sie in dieser herkömmlich ist, auch für jene Verse in Anspruch nähme. Allein die Parodos hat mit V. 277 ihr Ende erreicht, denn der Chor hat seitdem seinen festen Platz an der Thymele eingenommen. Damit ist das Moment, welches bisher einen melischen Vortrag bedingte, das Anrücken und die Bewegung des Chores, weggefallen. Der Chor spielt jetzt eine Zeitlang den stillen Zuschauer, während der Mann der Gasse sich mit dem Gerber herumzankt. Ausserdem war auch dieser Zank in seiner Heftigkeit nicht dazu geeignet, melodisch und unter Begleitung eines Instrumentes vorgetragen zu werden.

Der Chor hat, wie gesagt, kein solches System von trochäischen Dimetern überwiesen bekommen. Wäre es geschehen, man dürfte kein Bedenken tragen, es den Chorführer recitiren zu lassen.

Unzweifelhaft melisch ist dagegen der Vortrag aller derjenigen trochäischen Systeme, welche in der Form von Chorliedern mit antistrophischer Responsion auftreten, und wenn sie auch nicht rein hypermetrisch gehalten sind, doch in ihrer Composition mit den Systemen viel gemein haben. Dahn gehören unter anderm: Frösche 534 — 548 = 590 — 604, wovon der Chor zwei Theile, Dionysos und Xanthias

je einen singen; Frösche 1099—1108 = 1109—1118; Vögel 1470—1481 = 1482—1493. 1553—1564 = 1694—1705 u. s. w. Ausser diesen der Form des Systems näher stehenden Strophen, die sich erst in den Vögeln und den späteren Stücken finden, gibt es nun auch freiere trochäische Strophen, in denen nicht bloss die verschiedensten trochäischen Verse mit einander verbunden, sondern auch heterometrische Reihen zugelassen sind. Ueber ihren Vortrag, der selbstverständlich melisch ist und allemal dem Gesammtchor zufällt, braucht nichts weiter gesagt zu werden, und es mag genügen, einige solcher Chorlieder anzuführen. Trochäische Strophen mit beigenischten *cretici* finden sich u. a.: Ritter 617—621 = 684—690. Wesp. 463—470. Wesp. 405—414. Fried. 390—399. Lysistr. 1043—1058 = 1059—1072 = 1188—1203 = 1205—1215. Daktylische Verse sind mit ihnen verbunden Wolken 457—460, anapästische aber Frösche 895—905 = 992—1003 u. s. w.

### 3. Das anapästische Versmaass.

Die Anapäste, die sich, da der schwächere Tacttheil vorangeht und der stärkere nachfolgt, durch ihren Bau, dann aber auch durch ihren Namen, der von *ἀναπταίειν* „aufschlagen“ hergenommen ist, als Marschrhythmus zu erkennen geben, sind zuerst in Prosodien und Embaterien gebraucht worden. Die Prosodien waren bekanntlich Lieder, die bei feierlichen Processionen zum Spiel der Flöte gesungen wurden;<sup>1</sup> die Embaterien aber, oder Enoplien, wie sie auch heissen, waren Gesänge, die das Heer, namentlich das der Spartaner, anzustimmen pflegte, wenn es in den Kampf zog oder im Anmarsch auf das feindliche Heer begriffen war.<sup>2</sup>

1) Proclus chrest. p. 381 Gaisf. Heph. (cf. Westph. 398): *ἐλέγετο* δὲ τὸ προσόδιον ἐπειδὴν προσίστη τοῖς βωμοῖς η τυοῖς καὶ ἐν τῷ προσιτέρῳ ἥμετο πρὸς αὐλόν.

2) Xenoph. Anab. VI, I, 11: *Ἐπὶ δὲ τούτῳ ἐπιόντες οἱ Μαρτυρεῖς* καὶ ἄλλοι τυρκοὶ τῶν Αρκάδων ἀναστάντες ἐξοπλισάμενοι ὡς ἐδύνατο κάλλιστα ἥσάν τε ἐν ὁνθμῷ πρὸς τὸν ἐρόπιον ὁνθμὸν ἀλούμενοι καὶ ἐπανάτισαν καὶ ὠρχήσαντο ὥσπερ ἐν ταῖς πρὸς τοὺς θεοὺς προσό-

Beide Arten von Gesängen, die übrigens nach der Stelle des Xenophon VI, I, 11 eng unter einander verwandt waren, hatten zunächst wohl den Zweck, den Tact anzugeben und die Ordnung unter den einherziehenden Reihen zu wahren, dann aber dienten sie der viel höheren Bestimmung, durch die in ihnen enthaltenen Gebete und Anrufungen der Götter hier die Feststimmung, dort den kriegerischen Muth zu erhöhen. Das Instrument, das sie begleitete, war, in späterer Zeit wenigstens, die Flöte.

Die anapästischen Verse, die in den vorgenannten Liedern *zatà στίχον* gebraucht wurden, sind 1) die Tripodie (katalektisch und akatalektisch); 2) die katalektische Tetrapodie und 3) der katalektische Tetrameter. Für das häufige Vorkommen der Tripodie in den Prosodien und Enoplien sprechen die Namen, die dieser Vers in seiner akatalektischen Form führt; denn er heisst sowohl *προσοδιακός* als auch *ἐνόπλιος* oder *zat' ἐνόπλιον ὁμός*.<sup>1</sup> Die zweite Form, die katalektische anapästische Tetrapodie, liegt noch vor in dem bekannten spartanischen Embaterion des Tyrtaeus, Bergk poet. lyr. fr. 15, 2<sup>2</sup>, 404:

*Ἄγετ' ὁ Σπάρτιας εἰάνδρον  
κοῦροι πατέρων πολιατῶν* u. s. w. 4

dessen melischer Character u. a. durch Tzetz. Chil. I, 692 (vgl. Bergk) bezeugt wird: *Τυριαῖος Λάκων στρατηγὸς καὶ ποιητὴς ὑπῆρχεν Ηροφελεῖτα πρὸς πόλεμον γράψας ἐσμάτων μέλη... ὡς Λίστον ὁ Χρυσόστομος οὗτος που γράψει λέγων: ἄγετ' ὁ κτλ.* Als Marschlied wird dieser Vers übrigens auch durch den zweiten Namen, den er führt, *παρομιαζός*, gekennzeichnet, sobald man denselben mit Westphal S. 400 von *οἶμος* = *ὅδός* und nicht, wie es die Ueberlieferung will, von *παρομία* (Sprichwort) herleitet.

---

*σοις.* Dazu vergleiche man Cicero Tusc. II, 16... Spartiarum, quorum procedit agmen ad tibiam, nec adhibetur ulla sine anapaestis pedibus hortatio.

1) Vgl. schol. zu nub. 651: *κατενόπλιον... ἄλλως ἐνόπλιον... ὁ κατὰ δάκτυλον... ὁ δὲ ἐνόπλιος καὶ προσοδιακὸς λεγόμενος ὑπό τινων κτλ.*

Der katalektische Tetrameter endlich, der nichts anderes als ein aus der katalektischen und akatalektischen Tetrapodie zusammengesetzter Vers ist, hat sich noch in dem Bruchstück des Tyrtaeischen Schlachtliedes erhalten, das durch Hephaestion 46 überliefert ist (Bergk fr. 16):

*Ἄγετ' ὁ Σπάρτιας ἔνοπλοι ποῦροι, ποτὶ τὰν Ἀρεος κίναστι.*

Es steht demnach der melische Gebrauch dieser Verse in ältester Zeit ausser allem Zweifel. Wie hat sie nun die Komödie behandelt? Zunächst in derselben Weise. Als nämlich — es ist das eine Hypothese Westphals, die aber sicher das Rechte trifft — die dorisch-sicilische Komödie den Tetrameter aus den dorischen Embaterien herübergenommen hat, verwandte sie ihn, seiner Natur entsprechend, in den „skoptischen Processionen der Jambisten.“ Es ist noch ein solcher Tetrameter des Aristoxenos von Selinus bei Hephaest. p. 27 erhalten:

*Τίς ἀλαζονίας πλείστας παρέχει τῷρ ἀρθρόπον; τοὶ μάρτεις.*

Daneben aber findet sich in derselben sicilischen Komödie der Tetrameter auch bereits dialogisch gebraucht, und das in einer Ausdehnung, wie später nicht wieder. Denn Epicharm, der Begründer der regelrechten sicilischen Komödie, soll nach Hephaest. p. 45 Gaisf., auf den sich der Scholiast zu Plutus 487 beruft, zwei Stücke, die Choreuontes und den Epinikios, ganz in anapästischen Tetrametern geschrieben haben. Dass jedoch auch diesen Komödien der melische Vortrag an bestimmten Stellen gewahrt blieb, sind wir von vornherein berechtigt anzunehmen.<sup>1</sup> Die Neuheit der Erscheinung bestand eben nur darin, dass jetzt der Tetrameter auch im Dialog verwandt und recitirt wurde.

Dasselbe Verfahren sehen wir nun auch in der attischen Komödie beobachtet. Es mag dahingestellt bleiben, ob sie den anapästischen Rhythmus und speciell den Tetrameter aus der dorischen Komödie herübergenommen<sup>2</sup> oder jenen

1) Es wird das auch durch Athen. 4, 184 bezeugt: *καὶ τὴν Ἀθηνᾶν δέ φησιν Ἐπίχαρμος ἐν Μούσαις ἐπαυλῆσαι τοῖς θεοσκόδοις τὸν ἔρωτικον.*

2) So Westphal a. a. O. S. 401.

Spottgesängen entlehnt hat, die bei den Demeter- und Dionysosfesten stattfanden,<sup>1</sup> so viel steht fest, dass auch in ihr ein melischer und ein dialogischer Gebrauch der Anapäste unterschieden werden muss.

Wir beschränken uns der Aufgabe gemäss, die wir uns gestellt haben, auf die Stücke des Aristophanes und auch in diesen wieder nur auf diejenigen Partieen, die dem Chor gehörten, und für diese dürfte im Allgemeinen der Satz gelten, dass alle Tetrameter und Dimeter, die wegen ihres Inhaltes dem Koryphäus zu geben sind, dialogischen Vortrag haben, sobald sie nicht einen Marsch oder eine tanzartige Bewegung des Chores oder auch der Schauspieler begleiten, dass dagegen alle Verse, die dem Gesamtchor überlassen werden müssen, in das Gebiet der Melik zu verweisen sind.

Der *Tetrameter*, um mit ihm zu beginnen, der nächst dem jambischen Trimeter der gewöhnlichste Vers ist und speciell vom Aristophanes, zumal in der Parabase, so häufig angewandt wird, dass er *μέτρον Αριστοφάνειον* heisst,<sup>2</sup> theilt mit dem jambischen resp. trochäischen Tetrameter die Eignethümlichkeit, dass er ein Chorlied abschliesst, eine Zeitlang weiter gebraucht wird und zuletzt in ein System von anapästischen Dimetern ausläuft. Es gelten aber für das anapästische Syntagma oder die trichotomische Verbindung von einem Chorliede, einer Anzahl Tetrameter und einem dimetrischen System unbedenklich dieselben Bestimmungen, wie für das jambische und trochäische Syntagma, d. h. die zwei Tetrameter, die unmittelbar auf das Chorlied folgen, sind dem Koryphäus zu überweisen und als einfach recitirt zu betrachten. Um dies einleuchtend zu finden, braucht man nur auf Momente wie das gegensätzliche *ἀλλά*, den Wechsel des Metrums, die Aufforderung zur That u. s. w. zu achten. Auch geht es schon daraus hervor, dass in den antistrophisch gegliederten Syntagmen Rit. 756 ff. = 836 ff. Wolk. 949 —

1) Dies ist die Ansicht Bergks.

2) S. schol. Plut. 487: *καλεῖται δὲ τοῦτο τὸ μέτρον Αριστοφάνειον διὰ τὸ κατακόρως αὐτὸν τούτῳ χρῆσασθαι . . .*

958 = 1024 — 1033. Frösche 895 ff. = 992 ff. jambische und anapästische Tetrameter als äquivalent zu einander in Beziehung gesetzt werden.

Es stehen aber anapästische Tetrameter in folgenden Syntagmen: Ritter 756 ff. = Wolken 959 ff. Wesp. 346 ff. = 379 ff. Wesp. 546 ff. Wesp. 648 ff. Vögel 460 ff. = 548 ff. Lysistr. 484 ff. = 549 ff. Ekkles. 581 ff. Plutus 487 ff.<sup>1</sup>

Aber der Koryphäus ist nicht bloss der Urheber dieser Kampfscenen — denn in der längeren anapästischen Partie wird meist ein erbitterter Streit geführt oder doch eine lebhafte Unterredung gepflogen — sondern auch öfters, wie Wesp. 350. 354. 383. 387. Vögel 467. 470. 500. 517 Theilnehmer an denselben. Auch diese Tetrameter fallen dann mit den übrigen Versen in den Bereich des Dialogs.

Damit ist aber die Zahl der recitirten Tetrameter noch nicht erschöpft. Es sind ihnen ferner alle diejenigen zuzählen, die innerhalb eines Epeisodions vorkommen und dazu dienen, ähnlich wie im Syntagma ein Lied abzuschliessen oder es einzuleiten, einen Befehl zu geben u. s. w. Nimmt man z. B. die Tetrameter Wolk. 476 und 477, so sind sie denen im Syntagma völlig gleich und unterscheiden sich nur darin von ihnen, dass sie nicht in einer längeren Partie fortgesetzt werden und zuletzt in ein System von Dimetern übergehen. Ihr Vortrag kann also kein anderer gewesen sein.

Aus ganz denselben Gründen müssen die Verse Vögel 637 — 638 dem Chor zugetheilt werden.

Diese Stelle ist aber noch in anderer Hinsicht merkwürdig. Sie ist eine von denen, die nicht bloss am Ende, sondern auch am Anfang des Chorliedes anapästische Tetrameter aufzuweisen haben. Es sind das die beiden Verse 627 und 628. Wie steht es mit diesen? Spricht schon die

1) In Betreff der beiden letzten Stellen verdient die Bemerkung Westphals (S. 402 A.) beachtet zu werden: „Bloss Ekkles. und Plutus fehlt das Antisyntagma, in dem letzteren Stücke auch die Strophe vor den Tetrametern, die hier um so mehr ihre Stelle haben sollte, als den Tetrametern ganz in der characteristischen Weise dieser Syntagmata zwei mit  $\alpha\lambda'$  beginnende Verse des Koryphäus vorausgehn.“

Analogie dafür, sie dem Koryphäus zu überlassen und dialogischen Vortrag anzunehmen, so thut es der Inhalt erst recht. In einfacher, bündiger Weise versichert der Koryphäus den Athener Peisthetairos, treu zu ihm stehen zu wollen, während der Chor im darauf folgenden Liede einen Schwall von Worten aufwendet, um schliesslich nichts anderes als ganz dasselbe zu sagen.

Ein zweiter derartiger Fall liegt Thesmoph. 655 ff. vor. Hier gehen dem Tanzliede 663 ff. vier trochäische und diesen wieder vier anapästische Tetrameter voraus. Auch hier liegt kein zwingender Grund vor, einen melischen oder auch nur melodramatischen Vortrag anzunehmen. Denn der Tanz beginnt erst 663, und dann enthalten jene Verse so präzise, die Bewegungen vorzeichnende Dispositionen, dass sie zu den lyrischen Ergüssen des Chores fast in einem diametralen Gegensatze stehen.

Mit dem Urtheil über diese Stelle ist auch das über V. 947—952 desselben Stückes gefällt. Hier wird ein Tanzlied durch eine Verbindung von zwei Tetrametern und vier Dimetern eingeleitet und vorgescrieben, und darum möchten wir erst mit dem *ὅμια*, *χώρει* das *μέλος* beginnen lassen. Etwas anderes ist es mit den vier anapästischen Tetrametern Wesp. 725—728. Weil sie eine Sentenz enthalten, die nach dem Geschmacke des Chores, nicht aber des Führers ist, und sodann, weil aus dem vierten Tetrameter nur über die leichte Interpunction eines Kommas hinweg der Uebergang zu den rein lyrischen Maassen des Chorliedes stattfindet, können wir uns nicht entschliessen, mit Jul. Richter die betreffenden Verse dem Koryphäus zu geben, sondern wir rechnen sie zum Chorliede.

Schliesslich finden sich in den Epeisodien auch solche Tetrameter, die mit keinem Liede in Verbindung stehen. Auch sie sind, wie nicht zu bezweifeln, gesprochen worden, da sie sich von ihrer dialogischen Umgebung in nichts unterscheiden, sondern ganz wie diese, höchstens noch lebendiger und nachdrücklicher zur Förderung des dramatischen Zwiesprächs beitragen. Um den Fall mit einigen Beispielen zu belegen, verweisen wir u. a. auf Ritter 1319 ff., Lysistr.

1108 — 1111. Wolken 358. Vögel 656. Ekkles. 514. Plutus  
487 u. s. w.

Die beiden letzten Stellen haben wieder insofern etwas Besonderes, als die Tetrameter des Koryphäus in Tetrametern der Schauspieler ihre Fortsetzung finden. In den Ekkles. fügt Praxagora den drei Versen der Chorführerin drei gleiche hinzu, worauf der gewöhnliche jambische Trimeter wieder eintritt; in der Plutusstelle aber wird das lange Zwiegespräch angereiht, das Chremylos und die Peneia in anapästischen Tetrametern führen, und das gleich wie die syntagmatischen Partien in einem Hypermetron seinen Abschluss findet. Von den anapästischen Tetrametern und Dimetern, welche Fried. 1316 — 1328 mit einander verbunden sind, steht es nicht fest, wem sie gehören; die Einen geben sie dem Trygaios, die Anderen dem Chor. Sind die Letzteren im Rechte, so geht unser Vorschlag in Betreff des Vortrags dahin, einfache Recitation durch den Koryphäus anzunehmen. Denn die ganze Partie hat ihrer Form nach mit den entsprechenden Theilen im Syntagma die grösste Aehnlichkeit, und da in den Versen mit grosser Ruhe und Umsicht Bestimmungen getroffen und Aufforderungen zum Handeln gegeben werden, so spricht auch der Inhalt für jene Vermuthung.

Sollten sich anapästische Tetrameter in der Parodos vorfinden, so stände die Art ihres Vortrags, wie wir später genauer sehen werden, fest, sie wären dann vom Koryphäus melodramatisch vorgetragen worden. Nun bezeichnet Westphal S. 403 als solche Tetrameter der Parodos Wolken 263 ff. und Frösche 353 ff. Allein in den Wolken nimmt die Parodos erst mit dem *déraoi Νεφέλαι* V. 275 ihren Anfang; die Tetrameter des Sokrates und Strepsiades können keinen Marsch des Chores begleiten, da vom Anrücken desselben noch nichts gemeldet ist. Sie werden erst gebeten zu kommen und erscheinen auch dann nicht gleich in der Orchestra, sondern sind noch so lange, als sie die Strophen der Parodos singen, den Blicken der Schauspieler entzogen. Und was die Stelle in den Fröschen betrifft, so steht sie zwar in einer Parodos, aber diese Parodos ist von allen andern wesentlich

verschieden, und was von jenen gilt, gilt nicht auch von ihr. Sie ist von aussergewöhnlich grosser Ausdehnung und umfasst die verschiedenartigsten Stücke, Lieder, Vorträge des Koryphäus und dialogische Partieen der Schauspieler. Denn hier ist der Chor nicht in steter Vorwärtsbewegung begriffen, sondern bisweilen macht er Halt, und solche Pausen werden vom Dichter in der sinnigsten Weise ausgefüllt. Wenn nun in einem solchen Falle, wie es an der betreffenden Stelle geschieht, der Koryphäus als Hierophant verkleidet anapästische Tetrameter vorträgt, um allen Ungeweihten die Theilnahme am Festzuge zu verwehren, so ist es nur zu wahrscheinlich, dass er sie gesprochen und dass der Chor, wie es der Ernst der Mahnungen fordert, in lautloser Stille ihm zugehört hat.

Tetrameter, die in der Epodos stehen, sind vom ganzen Chore gesungen worden, da unter ihren Klängen der Auszug stattfand. Von den beiden Stellen, die hierher gehören, Wolken 1510 und Plutus 1208, enthält die letztere noch einen besonderen Hinweis auf den Gesang, da es heisst:

*δει γὰρ κατόπιν τούτοις ἀδορτας ἐπεσθαι.*

Das Scholion zu dieser Stelle gedenken wir bei einer andern Gelegenheit zu verwerthen, wo von den Epodoi im Allgemeinen die Rede sein wird.

Ueber den Gebrauch der anapästischen *Dimeter* ist für unsere Zwecke etwa folgendes zu bemerken. Bilden Dimeter zu einem strengeren System verbunden den Abschluss von Tetrametern in den sogenannten Syntagmen, so sind sie gleichfalls dialogisch vorgetragen worden.<sup>1</sup> Doch diese Hypermetra fallen immer den Agonisten, niemals dem Chore zu. Wohl aber betheiligt sich der Koryphäus an der in anapästischen Dimetern und Monometern gehaltenen Streit-scene zwischen dem *Αἴκατος* und dem *Ἄδικος λόγος*; er sucht

1) Man sieht das unter anderm auch daraus, dass diese anapästischen Hypermetra noch vielfach in der mittleren und selbst in der neueren Komödie gebraucht worden sind und hier durchaus nichts Sangbares an sich haben. Denn es sind fast durchweg Speise- und Küchenzettel, durch deren atemlose Recitation der Schauspieler seine Zungenfertigkeit zeigen konnte. S. Westph. S. 422.

Die Verhältnisse zwischen den verschiedenen Parteien in den einzelnen Provinzen sind sehr verschieden. Viele Parteien sind in mehreren Provinzen vertreten, während andere nur in einer Provinz vertreten sind.

Die *Welt* ist ein sehr unbeständiges System. Es ist nicht leicht, es unter h. Auswirkung seines inneren und äußeren Einflusses auch den kleinen Teilen

noch wieder auf und diese war ungewöhnlich stark. Es kam daher eine Reihe von 17724 — 1774 und 1776 — 1778, welche die Erde in einem um des Sonnates herum schwingenden Kreislauf umwanderte. Aber diese Tiere dem Erde waren ab 1777 sehr geangelt worden. Vorher aber gebrachte ich eine Karte der "Königslinie" auf welche er schreibt: "Seine gezeichnete Karte V. 1768 wurde im 1768 einige ungewöhnliche Veränderungen, und diese waren, dass sich noch

braucht müssen, um Konkurrenz gewisser unerwünschter  
Organisationen zu verhindern, so ist doch nicht zu leugnen, dass  
die der Mutterei neue Methoden vorgetragen werden sind.

Während wir ja vorausgänglich die Tetrapodie in den alten  
Klassikern annehmen, ist sie von Kratinus *Odysseis* fr. 15.  
M. 2. genannt.

Σεργόν τε οὖτας ἔχει σεγέρ,  
πατέριαν θέρον τάχα πείσου  
ιπτίν δ' Βιβλού πατρίς θεού,  
πλέοντας δ' ἄμπει Οδησσοῦ θεού,

1929 Beryk comment. p. 169 bemerkt: *in extrema autem fiducia nostri Ulixis rem ut gesta erat aperiunt ipsiusque Ulixes wumen produnt...* chorus antem alloquitur Polyphe-  
num ceteraque Cyclopes e. q. s., melisch ist sie an der  
ganz analogen Stelle bei Aristophanes Thesmophor. am Ende:  
*τέλος ακατέλοντος παραλογίας ιππύ* u. s. w. Denn in allen diesen  
Fällen hat der *παραλογίας* den Marsch des abziehenden  
Chors zu begleiten. Theilt man mit Westphal den Schluss  
der Wolken so ab, dass ein System von einem akatalek-

tischen und einem katalektischen Dimeter gewonnen wird, so ist auch diese Stelle hierher zu ziehen.

Mit den Schlusshypermetren sind diejenigen auf gleiche Linie zu stellen, welche am Ende der einzelnen Epeisodien stehen und die Bewegungen der abziehenden Schauspieler oder des Chors, der sich zum Tanze anschickt, rhythmisch zu regeln haben. Es sind das, wie Jedermann weiss, die sogenannten *κομψάται* der Haupt- und Nebenparabasen, die sich schon durch ihr stereotypes *ἴθι* und *ἴτε* als begleitende Gesänge zu erkennen geben. Wir kommen an einem andern Orte auf sie zurück.

Die spondeischen Anapäste Frösche 372 ff., die schon aus andern Gründen als Chorlied bezeichnet wurden, müssen unbedingt „als die Nachahmung eines Prosodions aus der demetrischen Cultuspoesie gelten.“ Der Scholiast nennt sie ein *μέλος μοροστρογονών*. Die hypermetrische Strophe, Vögel 400—405, in welcher der Koryphäus den Befehl ertheilt, die Waffen niederzulegen und den Versuch zu machen, auf dem Wege der Unterhandlung den Streit zu beenden, erinnert an den Ton der enopischen Gesänge. Melischer Vortrag ist also mit Sicherheit anzunehmen, und wenn wir denselben dem Chorführer geben, so geschieht das aus dem Grunde, weil nur er vernünftigerweise das Commando eines Feldherrn ausüben kann. S. S. 9.

Anapästische Systeme, in denen tragische Scenen parodirt werden, erfahren selbstverständlich dieselbe Behandlung wie ihre Vorbilder. Von diesen, den sogenannten Klaganapästen, wissen wir (Westphal S. 426), dass sie entweder als Chorlied vom Chor und Schauspieler oder als Monodie von diesem allein gesungen wurden. Danach steht der melische Vortrag fest für Stellen wie Lysistr. 959, Thesmoph. 707, Wol. 716 ff., Frieden 978 u. s. w. Das System Vögel 1743, das Westphal auch hierher zieht, haben wir bereits dem Koryphäus zur Recitation zugewiesen.

Zweifelsohne vom ganzen Chor gesungen sind die der Komödie eigenthümlichen freien Systeme, d. h. die antistrophisch gegliederten Lieder, in denen sowohl, was die Cäsuren als die Auflösung der einzelnen Füsse und die

Länge der Verse betrifft, die grösste Freiheit obwaltet, und denen auch alloiometrische Verse, wie Päonen, Cretici, Dochmien, Iamben und Trochäen beigemischt sind. Solche Strophen dienen zum Ausdruck grosser Unruhe und einer besonders erregten Stimmung. Eine Betrachtung ihres Baues gehört nicht weiter hierher, es mögen also nur einige Stellen citirt werden: Vögel 327 ff. = 343 ff., Vögel 1058 ff. = 1088 ff., Lysistr. 476 ff. = 541 ff., Thesmophor. 667 ff. = 707 ff., Frieden 459 ff. = 486 ff.

Schliesslich sei noch bemerkt, dass auch der anapästische Pentameter zweimal, Achar. 285 = 336 und Vögel 456 sich vorfindet. Sie werden beide vom Chor gesungen. Denn dieser steht in einem anapästischen Liede, und jener, der in seiner Hast die Wuth des Chors vortrefflich wiederspiegelt, kann auch keinen andern als melischen Vortrag gehabt haben.

#### 4. Das daktylische Versmaass.

Der daktylische Hexameter, der gebräuchlichste Vers dieses Metrums, ist die ausschliessliche Form für das Epos und die didaktische Poesie, und für die Behandlung desselben ist Homer allezeit maassgebend geblieben. Was den Vortrag des Hexameters betrifft, so ist derselbe ein anderer in der vorhomerischen, ein anderer in der nachhomerischen Zeit. Denn vom heroischen Zeitalter ist es bekannt, dass damals Sänger von Beruf, wie Phemios und Demodokos, aber auch musisch gebildete Helden, wie Achilles, die *χλέα ἀνδρῶν* zu singen pflegten und dabei vor Beginn des Gesanges, während der Pausen und am Schlusse einige Accorde auf der Phorminx spielten, cf. Od. *α*, 155; *ε*, 206; *ρ*, 262, und dazu Hesych. *ἀνεβάλλετο· ἀνερρούετο· ἀνίρρετο*, sowie Schol. Pindar Ol. II. 1: *πρῶτον γὰρ ἔχρονον, εἶτα ἐπῆδον*,<sup>1</sup> auch schreibt Athen. 632 c, d: *ὅτι δὲ πρὸς τὴν μουσικὴν οἰκειότατα δέκειντο οἱ ἀρχαῖοι δῆλον καὶ ἐξ Ομήρου ὃς διὰ τὸ μεμελοποιηκέναι πᾶσαν ἑαυτοῦ τὴν ποίησιν κτλ.* Dagegen bestand der Vortrag der Rhapsoden in einfacher Recitation, aus dem

1) Vgl. Nitzsch zu Od. *α*, 155.

Singen war ein Sagen geworden. Von der Phorminx machten sie keinen Gebrauch mehr, sondern statt ihrer hielten sie einen Lorbeerzweig in den Händen, ganz in der Weise des Hesiod, der Theog. 1, 30 erzählt, dass ihm die Musen, als sie ihn zum Dichter machten, einen Lorbeerzweig abzubrechen befohlen hätten. Bestimmte Zeugnisse für die Recitation der Rhapsoden haben wir unter anderem in der Nachricht von dem Versuche Terpanders, einen melodischen Vortrag des homerischen Epos unter Begleitung der Kithara einzuführen und in bestimmter Weise zu regeln,<sup>1</sup> und dann in der Glosse des Hesychius *φαψῳδοί· ὑποχριταὶ ἐπῶν.*<sup>2</sup> Von dem dramatisch-declamatorischen Vortrag der Rhapsoden in späterer Zeit entwirft Plato im Ion ein anschauliches Bild, wo die Rhapsoden wegen des Zuviel in Betonung und Geberdenspiel verspottet werden.

Galt der daktylische Hexameter für den eigentlichen Vers des Epos, so hat ihn doch auch die Lyrik nicht verschmäht. Wie die Ueberreste beweisen, haben Terpander (fr. 3 und 4), Alkman (fr. 21) und Corinna (fr. 23) ganze lyrische Gedichte in diesem Metrum verfasst. In allen diesen Fällen ist um des willen am melodischen Vortrage nicht zu zweifeln, weil die betreffenden Dichter zu den Hauptvertretern der melischen Poesie und zum Theil auch zu den Neubegründern und Pflegern der Musik gehören.

Der Vortrag des elegischen Distichons scheint bei den verschiedenen Dichtungsarten verschieden gewesen zu sein. Von den sogenannten pragmatischen Elegikern berichtet Athen. a. a. O. 632 d, dass sie bei der Abfassung ihrer

1) S. die Stellen bei Bode a. a. O. II, 1, 172 A. 2.

2) Die Erklärung des Hesychius bezieht sich auf Plat. De Repub. 395 A.: *οὐδὲ μὴν φαψῳδοί γέ καὶ ὑποχριταὶ ἄμα* (scil. δύναται ἀρεταῖ). Es ist demnach ganz falsch, wenn Ficinus mit Zustimmung Stallbaums übersetzt: *Neque etiam rhapsodi (id est cantores heroicorum) simul esse et histriones possunt.* Sänger und Schauspieler möchte auch so leicht Niemand in ein und derselben Person gesucht haben, wohl aber lag es nahe und konnte nöthig scheinen, auf den Unterschied zwischen einem Declamator und einem Schauspieler hinzuweisen.

Gedichte das musikalische Element völlig ausser Acht gelassen hätten: *Ξεροφάνης δὲ καὶ Σόλων καὶ Θέογνις καὶ Φορκυλίδης, ἔτι δὲ Περιαρθρος ὁ Κορίνθιος ἐλεγειοποιὸς καὶ τῶν λοιπῶν οἱ μὴ προσάγοντες πρὸς τὰ ποιήματα μελῳδίαν ἐπιτονοῦσι κτλ.* Die elegischen Epigramme waren gleichfalls nur für die Lectüre geschrieben. Dagegen waren die elegischen Lieder mit threnetischem Inhalt für den Gesang zur Flöte eingerichtet, was unter anderm das Auftreten des Sakadas und Echembrotos bezeugt,<sup>1</sup> und die Elegie mit politischem und kriegerischem Character mag immerhin zum Theil in öffentlichen Versammlungen, bei Gelagen u. s. w. nur recitirt worden sein, zum Theil ist sie sicherlich auch noch gesungen worden. Das gilt vor allem von den Liedern des Hauptvertreters dieser Gattung, des Tyrtäus. Denn wie es von seinen Embaterien heisst, sie seien beim Beginn der Schlacht gesungenen worden, so wird von seinen Elegieen berichtet, das Heer hätte sie Abends nach dem Mahle und auch später noch auf Kriegszügen gesungen.<sup>2</sup> Endlich wird man der erotischen Elegie mit ihrer schmelzenden Klage und der Innigkeit ihrer Empfindung die musikalische Begleitung nicht absprechen wollen, zumal wenn man bedenkt, dass Mimnermus, dem auf diesem Gebiete der Preis gebührt, eben so gut Flötenspieler wie Dichter war<sup>3</sup> und also nicht verfehlt haben wird, seine Poesieen in Musik zu setzen.

Wir kämen hiernach zu dem Ergebiuss, dass die Recitation des daktylischen Hexameters in der Weise, wie sie bei den Rhapsoden üblich war, bei den lyrischen Dichtern theils beibehalten, theils aber, und das in den meisten Fällen, durch melischen Vortrag zum Spiel der Flöte verdrängt wurde.

1) Paus. X, VII, 3: *καὶ αὐλῳδίαν τε κατέλυσαν, καταγρόντες οὐκ εἶναι τὸ ἄκοντα εὑρημον· ἡ γὰρ αὐλῳδία μελή τε ἦν αὐλῶν τὰ σκυθρωπότατα, καὶ ἐλεγέναι (καὶ θρῆνος) προσῳδόμενα τοῖς αὐλοῖς.*

2) Die Belegstellen hierzu hat Bode, Gesch. d. Hell. Dichtkunst II, 1. S. 172. A. 4 gesammelt.

3) Vgl. Strabo 643, 28: *Μιμνερμός αἰλητής ἄμα καὶ ποιητής ἐλεγέτας.*

Bei den Tragikern findet sich der daktylische Hexameter stichisch sehr selten gebraucht und dann allemal in Monodieen (Soph. Philokt. 839; Trach. 1008; Eurip. Troad. 595; fr. Phaeth. 66), so dass die Art des Vortrags keiner weiteren Bestimmung bedarf.

In der Komödie trifft man den Vers viel häufiger an, freilich immer an solchen Stellen, die nicht dem Chor, sondern den Schauspielern zufallen, so z. B. Rit. 195. 1015. 1030. 1054. 1066. 1082; Frieden 1063—1113; Vögel 967; Lys. 770 u. s. w. Da dieselben fast durchweg Orakel enthalten oder ankündigen und auslegen; da es ferner auf die Schönheit des Vortrags durchaus nicht ankommt, sondern einfach auf die Wiedergabe resp. Verspottung des Inhalts; da endlich diese Verse mitten im Dialog stehen und selbst mit iambischen Trimetern untermischt sind (Vögel 967 ff.), so hat man sich keinen Augenblick zu bedenken, diesen Hexametern die dialogische Recitation zuzusprechen, mit Ausnahme jedoch der Verse Frieden 1263 ff., die dem Sohne des Lamachus resp. des Kleonymos angehören und den ausdrücklichen Angaben sowohl des Dichters als des Scholiasten zufolge gesungen worden sind.

Eine Partie stichischer Hexameter fällt indess auch dem Chor zu, und von ihr steht es fest, dass sie gesungen wurde. Es sind das die sechs daktylischen Hexameter am Schlusse der Frösche, deren melischer Character einmal daraus hervorgeht, dass sie ein Processionslied sind und den abziehenden Aeschylus zu begleiten haben, sodann daraus, dass Pluto mit den Worten dazu auffordert:

χάμα προπέμπετε  
τοῖσιν τούτον τοῦτον μέλεσιν  
καὶ μολπαῖσιν κελαδοῦντες,

drittens endlich daraus, dass aus den Worten des Pluto zu schliessen und nach Angabe des Scholiasten diesen Versen ein Aeschyleisches Chorlied zu Grunde liegt. Und hat auch das Fragment aus *Ιλαῖνος Ποτνιές*, welches im Scholion citirt wird, mit der vorliegenden Stelle zu wenig Aehnlichkeit, als dass es als Vorbild derselben betrachtet werden könnte, so ist doch Aeschyleischer Ton und Character in unserm Liede nicht zu erkennen.

Was sich sonst von daktylischen Versen bei Aristophanes vorfindet, hat seine Stelle in Chorliedern, sei es nun, dass daktylische Reihen alloiometrischen Strophen beigemischt sind, sei es, dass sie ein selbständiges, daktylisches Chorlied bilden.

So stehen, um jenen Fall zuerst zu betrachten, Rit. 328 = 402 zwei daktylische Tetrameter in einer päonisch-trochäischen Strophe. Eine daktylische Pentapodie ist Wolken 459 zwischen trochäische Weisen eingeschoben.

Aber auch vollständige daktylische Chorlieder hat er gebildet. Die Ankunft der Wolken-Göttinnen erfolgt unter Absingung von daktylischen Versen, meist Tetrapodieen und Hexapodieen, denen einige logaödische Verse und ein paroemiacus zugesellt werden. Der Chorgesang Frösche 814 ff., der aus vier sich genau entsprechenden Strophen besteht, umfasst in jeder derselben zwei daktylische Hexaineter, einen Pentameter und einen katalektisch-trochäischen Dimeter. Einem Systeme gleicht die daktylische Strophe Frösche 875 ff., welche aus Hexapodieen und Tetrapodieen gebildet ist und mit einem daktylisch-logaödischen Verse abschliesst. Auch Vögel 1748 ff. stehen im daktylischen Chorlied. Schliesslich verdient noch der famose Küchenzettel am Ende der Ekkles. Erwähnung, da der Grundrhythmus desselben unleugbar daktylisch ist.

In allen diesen daktylischen Liedern, deren geringe Anzahl übrigens zur Genüge beweist, dass das daktylische Metrum in der Komödie keine grosse Rolle spielt, ist Aristophanes auf gewisse Vorbilder zurückgegangen, die er, wie Westphal trefflich nachweist,<sup>1</sup> in bestimmter Absicht copirt hat. In der Parodos der Wolken hat er, wie schon S. 19 bemerkt wurde, den feierlichen, ernsten Stil der Nomen-dichter in kunstvoller Weise nachgeahmt, damit das lebhaftige, windige Wesen der neuen Gottheiten recht grell davon absteche. Nicht minder feierlich ist der parodische Lobgesang Vögel 1748 gehalten. Die Str. Frösche 875 wird auf die Sitte der alten Auloden und Kitharöden zurückge-

---

1) A. a. O. S. 381 ff.

führt, vor Beginn des musischen Wettstreits ein Lied zu singen, um den Beistand der Musen anzurufen. Und auch das daktylische Hyporchem Ekkles. 1168 ist nicht ohne Vorbild gewesen, da aus Pöllux 4, 82 hervorgeht, dass auch sonst Daktylen zu Hyporchemen verwandt worden sind, und die hyporchematischen Daktylen Alkmans fr. 25 u. 26 „wo der spartanische *παμφάγος* mit einer ähnlichen Ausgelassenheit, wie bei Aristophanes der Athenische Weiberchor die Seligkeit des Essens besingt“ dürfen vielleicht als das Original zu dieser Stelle betrachtet werden.

Sonach können wir unser Urtheil über die Daktylen bei Aristophanes dahin zusammenfassen, dass sich stichische Hexameter an manchen Stellen vorfinden, und soweit sie den Schauspielern gehören, fast durchweg ein dialogisches Metrum sind, dass dagegen die stichischen Hexameter am Schluss der Frösche und alle andern daktylischen Verse, mögen sie nun zu daktylischen Strophen vereinigt, oder andern Reihen beigemischt sein, rein melodischen Vortrag haben.

#### B. Metra, die nur melischen Vortrag zulassen.

Wir haben im Obigen zuerst die Metra des *γένος διπλάσιον*, die Iamben und Trochäen betrachtet, weil sie die gebräuchlichsten sind. Es empfiehlt sich also auch hier wieder vom *γένος διπλάσιον* auszugehen und zu sehen, was die potenzirten Iamben und Trochäen, die Ionici und dann die Choriamben für eine Verwendung bei Aristophanes gefunden haben.

##### 1. Das ionische Versmaass.

Die *Ionici* sind zunächst in den Cultusgesängen des Bacchus und der Kybele gebraucht worden, (nach den Gallois, den Kybelepriestern werden sie geradezu Galliamboi genannt), sind dann in Trink- und Liebeslieder übergegangen und haben hierauf auch in der Tragödie eine Stelle gefunden, die sie theils in Dionysosliedern, theils in Gesängen

mit wehmüthigem Inhalt, theils in klagenden Monodieen gebraucht hat.

Aristophanes hat sich ihrer an mehreren Stellen bedient, und davon ist die eine höchst characteristisch. In Rück-  
sicht nämlich auf ihren bacchischen Ursprung verwendet sie der Dichter in der Parodos der Frösche (324 ff.) zu dem Gesange, in welchem Bacchus gebeten wird, mit dem Myrthenkranze geschmückt zu erscheinen und den festlichen Reigen zu eröffnen.

Wenn diese Ionici in Verbindung mit Baccheen und Cretici auftreten, so ist das ebenfalls nichts Gleichgültiges, sondern verräth eine bewusste Absicht des Dichters, der tiefe Einsicht in den Geist und Charakter der einzelnen Rhythmen besass und Künstler genug war, um demselben allüberall gerecht zu werden.

Das zweite Mal finden sich ionici a minore Wespen 273 und 280 zu Anfang und am Schluss eines daktylisch-trochäischen Liedes, dessen melischer Vortrag schon allein durch das *ζδοντας* in v. 271 gesichert ist.

Das dritte Mal sind ionici a minore Wespen 291 — 303 = 303 — 316 zur Anwendung gekommen. Hier enthalten die von Bergk u. A. antistrophisch abgetheilten Verse, den Handschriften zufolge, eine Unterredung zwischen einem **ΠΑΙΣ** und dem **XΟΡΟΣ**. Allein da der Charakter und der sonstige Gebrauch dieser Verse der Vermuthung Raum gibt, dass sie gesungen und von einer tanzartigen Bewegung begleitet worden sind, so wird man gut thun anzunehmen, dass nicht ein Knabe und der Chorführer allein, sondern alle Knaben und alle Choreuten die Verse im Wechselgesange vorgetragen haben. Dagegen scheint zwar der Umstand zu sprechen, dass man sich genöthigt sieht, den früheren Wechselgesang v. 248 ff. dem Koryphäus und einem Knaben zu überlassen. Allein es darf nicht übersehen werden, dass während des ersten Liedes der Chor noch im Anzuge begriffen ist und der mehr melodramatische Vortrag des iambisch-dikatalektischen Tetrameters, der in Folge dessen stattfindet, einem einzelnen Knaben recht gut zugemuthet werden kann, dass dagegen der rein melische Vortrag der ionici,

wozu sich noch der Tanz gesellte, das Vermögen eines einzelnen Knaben übersteigen würde.

Ueberdiess lässt sich nicht leugnen, dass die hochtragischen, dem Euripides entlehnten Schmerzensausbrüche v. 309: *ἀπαλαῖ φεῦ ἀπαλαῖ φεῦ*, v. 311: *τί με δῆτ, ὁ μελέα μῆτερ, ἔπικτες*, v. 315: *Ἐ ἐπάρσα νῷν στενάζειν*, eine viel mächtigere Wirkung haben, wenn sie vom Gesammtchor und von allen Knaben gesungen werden, als wenn sie der Mund eines Einzelnen ausstösst, wie sie denn auch nach einer Notiz des Scholiasten *οἱ ταττόμενοι παιδες* bei Euripides gesungen haben.

Zuletzt möchten wir noch auf einen neuen Gesichtspunkt verweisen. Die Absicht des Koryphäus, durch einen volltönenden Gesang des ganzen Chors den Philokleon herauszulocken (cf. v. 272), ist am Schlusse des antistrophischen Liedes v. 290 noch nicht erreicht; erst 316 ruft derselbe seinen Freunden zu, dass ihn ihr Gesang gewaltig bewege. Wie nun? Wenn der Chor durch das *μέλος* bis 290 seinen Zweck noch nicht erreicht hatte, wird er da Monodie eintreten lassen und sich von ihr Wirkung versprechen? Gewiss nicht. Der ganze Chor und alle Knaben haben auch die Partie von 291 — 315 mit Gesang und Orchestik vorgetragen.

Die Frage, wieviel Knaben es gewesen sein mögen, ist für uns hier von keinem weiteren Interesse. Es reicht aus, zu wissen, dass, wie Richter prol. ad Vesp. p. 53 überzeugend nachgewiesen hat, weder der Annahme von drei, noch von vier, noch von vierzehn Knaben etwas im Wege steht, und dass diese *pueri praelucentes* auf alle Fälle ein *παραχορήγημα* gewesen sind und nicht, wie G. Hermann behauptete, mit den Greisen zusammen die gesetzliche Anzahl von 24 Choren ten voll gemacht haben.

Endlich ist auch der Wechselgesang zwischen Agathon und dem *παραχορήγημα* der Musen Thesmophor. 101 — 129 in ionischen Versen abgefasst. Freilich sind dieselben durch Anaklasis vielfach umgestaltet und verändert. Vergl. Enger z. St.

2. Das choriambische Versmaass.

Die *Choriamben* gehören ebenfalls dem *γένος διπλάσιον* an; sind sie doch nichts anderes als iambische Dipodieen, welche durch Anwendung der Anaklasis die Gestalt von einem aus *χορεῖος* und *ἴαμβος* zusammengesetzten Versfuss erhalten haben. Nach Mar. Victor. 4, 1 war der Vers von Archilochus erfunden, der ihn wahrscheinlich mit iambischen Reihen zusammen brauchte. Aus der Lyrik ist er in das Drama übergegangen, und zwar liebt ihn die Komödie mehr als die Tragödie. Von Eupolis ist es bekannt, dass er seine Parabasen in stichisch-choriambischen Tetrametern schrieb, weshalb der Vers *μέτρον Εὐπολιδεῖον* genannt wurde. So häufig wie Eupolis braucht nun zwar Aristophanes jenes Versmaass nicht, es kommt aber doch noch oft genug vor, und zwar nicht in stichischer Form, sondern zu Strophen verbunden oder inmitten alloimetrischer Reihen.

Dass dies Metrum, mag es nun stichisch oder strophisch behandelt worden sein, auf keinen Fall schlicht recitirt, sondern gesungen oder doch melodramatisch vorgetragen wurde, geht schon aus dem Wechsel hervor, den es fortwährend erleidet. Denn Verse, die aus lauter reinen Choriamben beständen, sind bei den Griechen niemals gebaut worden, sondern ein jeder einzelne erleidet durch Polyschematismus irgend eine Veränderung, und wenn es nur die wäre, dass der letzte Choriambus durch eine Dipodie verdrängt wird. Sodann spricht für melischen Vortrag der Choriamben ihre Verbindung mit iambischen Reihen, mit ionici a minore und namentlich mit Logaöden, von denen sie häufig nur mit Mühe oder gar nicht zu unterscheiden sind.

Die *choriambisch-logaödischen* Strophen haben einen sehr bewegten Rhythmus<sup>1</sup> und sind trefflich dazu geeignet, das komische Pathos auf dem Höhepunkte seiner Entwicklung auszudrücken. Das zeigt sich vor allem in jener lebendigen Scene Lysistr. 321 ff., wo die Männer gedroht haben,

---

1) Vergl. Westph. a a. O. S. 834.



die Weiber in der Burg zu verbrennen, und diese nun Wasser herbeischleppen, das Feuer zu löschen. Hier lässt der bewegte choriambische Rhythmus die Angst, die Wuth, das Hin- und Herlaufen der Weiber deutlich hindurchblicken, und will man die mächtige Wirkung dieser Scene nicht beeinträchtigen, so muss man die Verse dem Gesammtchor geben oder vielmehr unter die Halbchöre vertheilen.

Nur über die beiden Verse zu Anfang des Chorliedes, 319—320, urtheilen wir anders. Weil nämlich der Gedanke, wie früher ausgeführt wurde, ganz in der Manier des Koryphäus gehalten ist, weil ferner die beiden Verse einen Theil für sich bilden und ganz ausserhalb der Responsion stehen, in welcher Hinsicht sie den beiden iambischen Tetrametern vor dem Einzugsliede der Männer gleichen (v. 254 u. 255), so müssen die beiden Verse der Chorführerin zugewiesen werden, ihr Vortrag aber muss ein melischer oder doch melodramatischer sein, da unter ihren Klängen die Weiber die Bühne überschreiten und bis an den Rand derselben herankommen.

In die Klasse der choriambisch - logaödischen Lieder gehört ferner das Strophenpaar in der zweiten Parabase der Acharner 1150—1161 = 1162—1173, woselbst der Chor gleichfalls ausserordentlich erregt ist und bittere Verwünschungen ausstösst. Dann sind noch Strophe und Antistrophe Wespen 526—545 = 631—647 zu nennen.

Eine *choriambisch - iambische* Strophe steht Wolken 700—706 = 804—812, wenn man nicht mit Teuffel eine Eintheilung in kürzere daktylische und trochäische Verse vornehmen will. Die Lieder Wolken 949—958 = 1024—1033 und Wespen 1450—1461 = 1462—1473 sind von derselben Art.

Aber auch mit anderen Versen sind die Choriamben verbunden. So sind z. B. Vögel 1724 und 1725 contrahirte und uncontrahirte Choriamben, ein Trimeter:

ὦ φεῦ φεῦ τῆς ὥρας, τοῦ κάλλους,

und ein Tetrameter:

ὦ μακαριστὸν σὺ γάμον τῆδε πόλει γήμας,  
aufgelösten Jamben (ἄναγε, δίεχε ...) angefügt.

Bedürfte es noch eines Beweises dafür, dass die choriambischen Partien in der Chorlyrik der Komödie gesungen worden sind, so wäre er auch darin zu finden, dass in jener bekannten Scene Ekkles. 989 ff. das Mädchen und der Jüngling in Strophen von diesem Metrum sich ihre Liebe gestehen und die ganze Glut ihrer Sinnlichkeit ausströmen. Wer möchte aber in einem solchen Falle den Gesang missen?

Wir kommen nunmehr zu den Versarten, die aus der Verbindung von Reihen des gleichen und ungleichen Rhythmengeschlechts hervorgegangen sind, den *Daktylo-Trochäen*, *Daktylo-Epitriten* und *Logiöden*.

### 3. Die Daktylo-Trochäen.

Was zunächst die *Daktylo-Trochäen* betrifft, in denen Reihen der beiden Rhythmengeschlechter in der Weise verbunden sind, dass sich das *γέρος λοορ* dem *γέρος διπλάσιον* der Quantität nach unterordnet, so sind dieselben vom Archilochus aufgebracht worden, ihm haben sich die übrigen Lyriker angeschlossen, und die dramatischen Dichter haben ihre Vorgänger an Mannichfaltigkeit der Bildungen übertroffen.

In die Komödie scheint dieses Metrum nicht erst durch anderweitige Vermittelung, sondern direct aus der skoptischen Lyrik, „mit der sie in innerer Wesenseinheit stand,“<sup>1)</sup> übergegangen zu sein. Aristophanes hat sich desselben vor allem zum Bau hyporchematischer Tanzlieder bedient, was von den Lyrikern schon Thaletas, Alkman u. A., von den Dramatikern Pratinas fr. 1, Kratinus in den Deliaden und Seriphien, Eurip. Bakch. 576, Kyklops 356 u. s. w. gethan hatten.

Die Stellen, wo sich das Metrum bei Aristophanes noch vorfindet, sind folgende: Lysistr. 1247 in einem spartanischen, 1279 in einem athenischen, 1297 wieder in einem spartanischen Hyporchem, Vögel 451—459 = 539—547,

1) Westph. a. a. O. S. 565.

in der Parabase der Vögel (737 — 752 = 769 — 784), Frieden (775 — 796 = 797 — 817) und Wespen 1518 ff.

#### 4. Die Daktylo-Epitriten.

Die *Daktylo-Epitriten* sind gleichfalls ein rein melisches Versmaass. Stesichorus ist ihr Erfinder, Piudar hat in der Strophenbildung die grösste Meisterschaft gezeigt, und auch dem Drama, namentlich der Komödie sind sie nicht fremd geblieben. Aristophanes, der sie mit besonderer Kunst zu behandeln versteht, hat sie u. a. angewandt in der Ode und Antode der Parabase der Frösche (675 — 685 = 706 — 716), Vögel 1313 — 1322 = 1325 — 1334, in dem kommosartigen Liede Wolken 461 — 475, in dem Gesange der alten Heliasten Wesp. 273 — 281 = 282 — 296, Ekkles. 571 ff.

#### 5. Die Logaöden.

Die *Logaöden* sind ein durchaus melisches Maass, ja das gewöhnlichste Metrum in der melischen Poesie der Griechen. Vom Dorier Alkman in die Litteratur eingeführt haben sie bei den äolischen Sängern die liebenvollste Behandlung erfahren und sind dann das eigentliche Metrum der Chorlyrik geworden.

Bei Aristophanes sind die logaödischen Gesänge ebenso zahlreich vorhanden wie mannichfach gebildet. Westphal unterscheidet S. 757 zwei Hauptklassen derselben, die Klasse der einfachen in der Weise des Anakreon gehaltenen Formen, und die der umfangreicheren Strophen.

Zu den Liedern der ersten Klasse, die fast durchweg hypermetrisch gebaut sind, gehören u. a.: Frösche 448 — 453 = 454 — 459 (ein Processionsgesang des Mystenchors), Ekkles. 289 = 300 (der Processionsgesang der Frauen), die Schlussgesänge des Friedens (1329) und der Vögel (1731), (in beiden Fällen sind es Lieder bei Hochzeitszügen), Ritter 1111 = 1131 u. s. w. Der iambische tetram. prokatalect., der Ekkles. 289<sup>1</sup> dem logaödischen Hypermetron als Prooikon vorangeht, muss unbedingt mit zum gesungenen Liede

1) Dieser Vers hätte S. 40 angeführt werden sollen, um das Vorkommen prokataktischer Tetrameter bei Aristophanes zu bezeugen.

geschlagen werden, ob er von dem vier Metraeischem-hinnahernden Getrennten, zu die er sich anschliesst, und die wir früher den Horospien zugeschrieben haben, durch das Metrum deutlich gesondert. Mit dem logiädischen Horosie aber unterscheidet verhältnissig viel.

Umlangverses Strophen, welche in der Regel die Form von gewöhnlicher Ei-Formel vernehmen, und namentlich zu Ehren und Gebeten, aber auch zu Spottgesängen verwendet sind, finden sieh: Kn. 51 f. Wolken 163 f. Thesmophor. 302 f. 1106 f. Kn. 973 f. Vogel 176 f. Frohne 1260 f.

Kommen einzelne logiädische Verse in abiotmetrischen Liedern vor, wie Wolken 275 f. 1145 n. s. w., so sind sie selbstverständlich gleichfalls gesungen worden.

Es fragt sich nur, was hat man von dem Vortrage der stichisch gebrauchten Priapeen, Eupolideen und Kratinen zu halten, eine Frage, die um des willen hier erwogen zu werden verdient, weil abgesehen von der Parabase des verloren gegangenen Anagyros (fr. 18—19) auch die Parabase der Wolken in Eupolideen verfasst ist. An einfache Recitation ist bei solchen Versen unter keinen Umständen zu denken, vollstimmigen Chorgesang aber schliesst die Analogie aus: es bleibt also nur die Annahme eines monodischen oder melodramatischen Vortrags durch den Chorführer übrig, eine Annahme, die durchaus nichts unwahrscheinliches hat, da auch sonst das logiädische Metrum nicht bloss in melischen Partien des Gesamtchores, sondern auch in Einzelliedern der Schauspieler, wie z. B. in der Monodie des Philokleon Wespen 317 ff. Verwendung gefunden hat.

#### Die Metra des *γέρος ἴμιούτορ*.

Das dritte Rhythmengeschlecht, das *γέρος ἴμιούτορ*, umfasst die Päonen, die Baccheen und die Dochmien.

#### 6. Das päonische Metrum.

Die Päonen haben ihren Namen davon erhalten, dass sie zuerst in den Hyporchemen zu Ehren des Apollo Paian

gebraucht wurden, und weil diese Lieder zuerst in Kreta gepflegt und künstlerisch gestaltet wurden, so ward der Normalvers (—◦—) Creticus genannt. Durch Thaletas wurden jene Lieder und das päonische Versmaass nach Sparta eingeführt und hier durch Xenodamos von Kythera und Alkman weiter ausgebildet.

Das päonische Maass ist aber nicht auf das Hyporchem beschränkt geblieben, sowie denn auch Hyporcheme in andern Metren, wie z. B. im daktylischen, gedichtet sind. Jedenfalls aber sind die Cretici und Päonen das am meisten characteristische Maass des Hyporchems, sie haben etwas Energisches, Stürmisches, Ungestümes. Aus diesem Grunde sind sie auch für die hyporchematischen Lieder der Komödie, in die sie schon früh Eingang fanden, für den Kordax u. a. vortrefflich geeignet. Denn besteht auch ein Unterschied zwischen dem komischen Kordax und dem hyporchematischen Tanze, insofern der Kordax viel ausgelassener und lasciver ist, so stehen sie doch beide „wegen der im Hyporchem vorwaltenden lebhaften Mimetik und leisen komischen Färbung in einer inneren Verwandtschaft.“

Die Päonen sind meist zu Hypermetern verbunden, in denen die eigentlichen Cretici nicht nur mit Päonen, sondern auch mit trochäischen Dipodieen, welche in diesem Falle eine fünfzeitige Messung haben, respondiren. Es kommt aber auch vor, dass trochäische, anapästische, daktylische und andere Reihen mit den päonischen verbunden werden. Dann ist ein wirklicher Tactwechsel anzunehmen, und in den päonischen Reihen findet eine erregtere, in den übrigen eine ruhigere Stimmung ihren Ausdruck, wie unter anderm Achar. 280—283, Wespen 486. Ganz in Päonen gehalten sind nur Ode und Antode in der Parabase der Acharner, 665—675 = 692—701. Sonst finden sich päonische Strophen an folgenden Stellen: Achar. 208—218 = 223—233, 289 ff., 295, 299 ff. (mit trochäischen Tetrametern des Schauspielers vermischt). Rit. 303, 310, 322 ff., 616; Wespen 339, 418, 428, 486—487; Vögel 411; Lystr. 616, 781, 1043 u. s. w.

### 2. Die Bacchea.

Das zweite Motiv im heimischen Elymenegeschlechts  
hören die Bacchea. Der Uebergang dieses Vermaßes wird  
aber im Namen angegeben. Es hatte seine eigentliche  
Stelle im Bacchischen Prosesstanz, wodurch der Palim-  
baccus auch gerührt zu werden gesagt wird.

Wie so viele andere Motivs, hat Artus dieses auch. Es  
ist einer seiner Uebergänge angedeuteten Weise gleichzusetzen.  
Gleich der ersten Worte, welche der Vor der alten Mythen  
der in der Unterwelt bei demselben Festzug auftritt  
verhüttet lässt, sind andres andres, als ein wörterlicher  
Umgang des Initiatos in bacchischer Freude.

„Lang, o Lang,

Lang, o Lang,

Und dass diese Worte gesungen würden, beweist einmal die  
monastische Regelung auf diese Weise vor, und dann  
die Erklärung des Varius in 1. Abh.

Ein bacchischer Monastik und ein Diometer finden  
sich dann wieder in dem antestrophisch geäußerten Proses-  
schiede des f. vi. sei, was wieder bestätigt ist, in  
Wichitung mit Worte und Namen aufzufinden. Dann seien  
noch zwei Bacchea Worte d. s. V. 7. 1 das Streppendes  
in zwei markirten Interpunkten *etiam etiam etiam* die  
Größe der Schmerzen bestätigt. Da der Jüngere in Fliege  
besser muss der Vor sein geschweigt, aber doch in grosse  
Kleidung versezt sein, sonst Jusse auf die Wahl des bac-  
chischen Monius wäre entzweit.

### 3. Die Bacchea.

Ein dem monastischen sehr verwandter Elymamus ist der  
*abomus*... was unter anderem dactus hevocatur. dass  
antestrophisches Tugd 356 und 357 ein monastisches und ein  
monastisches Diometer in antestrophisch respondirenden Stil-  
ter braucht. Bei dem eigentlichlichen Tschätzthaus, in dem  
nur die Aras zur Thesis steht d. s. i. es bedürftet, dass  
die Vers etwas carminiges und laumuschaftliches an sich  
hat. Die letzte Poesie hat daher nur missiger gefallen.

von ihm gemacht, und die Tragödie, der er vor allem eignethümlich ist, wendet ihn gerade da mit Vorliebe an, wo das Pathos seinen Höhepunkt erreicht, in Monodieen und Gesängen *ἀπὸ σκηνῆς*. Es liegt auf der Hand, dass ein solcher Vers an sich zur Stimmung der Komödie nicht recht passte und in dem grossen Reichthum ihrer Formen keine eigentlich berechtigte Stelle haben konnte. Er findet sich daher auch nur selten bei Aristophanes, und wo es geschieht, liegt meist die Absicht zu Grunde, die Stelle eines Tragikers zu parodiren.

Dies ist z. B. der Fall Wespen 729, wo mehrere dochmische Dimeter zwischen kürzeren iambischen und trochäischen Versen stehen. Hierzu bemerkt Richter treffend: *aperte propter ἄφεων, ἀτενῆς, ἀτεράμων*<sup>1</sup> tragicum aliquem tangi credo, vel ipsissima alicuius verba repeti. Sed reliqua quoque tantum abest ut Comici sint versus ut Aeschyli potius esse dixerim.

Zu echt tragischem Pathos erhebt sich ferner die Strophe Vögel 1189 ff., und mehr oder weniger gilt dasselbe von Achar. 359. 494. 566; Wesp. 868; Vögel 629; Lys. 658; Plut. 637.

Bedenkt man, dass die Dochmien, wenn auch in begrenzter Ausdehnung, schon der Lyrik angehörten, dass sie Pindar unter anderm in Hyporchemen anwandte, dass sie das beliebteste Maass in den tragischen Monodieen waren und vom Aeschylus auch zur Composition von Jubelliedern (Suppl. 656) und Triumphgesängen (Choeph. 635) genommen wurden, bedenkt man vor allem den metrischen Bau des Dochmius, durch den er zu der gewöhnlichen Rede in absoluten Gegensatz gestellt wird, so bedarf es keines Beweises mehr dafür, dass derselbe ein melisches Maass ist, und Westphal ist völlig im Rechte, wenn er die Ansicht, der Vortrag der Dochmien habe in der *παραπαταλογί* bestanden,

1) Die Ausdrücke finden sich in den zwei ersten Versen der Strophe, wovon der eine ein iambischer Trimeter, der andere ein dochmischer Dimeter ist:

*πιθοῦ πιθοῦ λόγοισι, μηδ' ἄφεων γέργ  
μηδ' ἀτενῆς ἄγαρ ἀτεράμων τ' ἀνήρ.*

Wahrheit zu beweisen (cf. S. 838). Um den  
Wahrheit zu beweisen, kann  
man sich auf die Stimmen des Alterthums  
verwenden. In der 11. Strophe heißt es von den  
Göttern im *πόντος τῷ „Σίγα, σίγα,*  
und über eine Stelle  
in Plutarch Crassus 33:  
*τούτοις οὐδεὶς Γραιλλανὸς ἔδει Εὐρ-*  
*ιπποῖς ποτε... τίς δὲ τοῦ Κρέσσον-*  
Steht somit der  
Wahrheit Dachmien fest, so muss  
man sich annehmen werden, soll anders  
die Wahrheit zu erzielen ist, nicht

## Wissenschaft in Kenia.

... das griechische Drama  
... vermissig behandelte  
... mit Rüthen dieselben  
... der Untersuchung auf diesem  
... man alle Stellen der-  
... in anderlicher Betrach-  
... Es im Bisherigen  
... Rüte über die stereo-  
... verbasis, die Stasima  
... merken sein.

... werden melisch vor-  
... der ruhig, den Chor  
... singt sehr, und weil die  
... se rein kritis-

scher Natur sein oder zu den Marschrhythmen gehören, eine durchweg melische Behandlung erfahren haben. Fritzsche behauptet zwar das directe Gegentheil, da er Ar. ran. p. 387 die Worte aus der Poetik des Aristoteles c. 12: *Χοριζοῦ δὲ πάροδος μὲν ἡ πρότι λέξις ὅλον χοροῦ* also wiedergibt: *Parodus est prima oratio universi chori quae recitationem habet, non cantum.* Allein Westphal hat S. 305 mit Recht darauf aufmerksam gemacht, dass das Wort *λέξις*, worauf sich jene Auffassung vornehmlich stützt, durchaus nicht die blosse Recitation, sondern den Vortrag im Allgemeinen, also bald den dialogischen, bald den melischen, bedeutet,<sup>1</sup> und dass aus der Definition, die Aristoteles vom *ἐπεισόδιον* gibt: *ἐπεισόδιον δὲ μέρος ὅλον τραγῳδίας τὸ μεταξὺ ὅλων χορικῶν μελῶν* ganz deutlich erhellt, wie er neben den *στάσιμα* auch die *πάροδος* zu den *μέλη χοροῦ* gezählt wissen will.

Dazu kommt, dass die Definition: *est prima oratio universi chori, quae recitationem habet, non cantum*, rein in der Luft schwebt. Denn in seiner Gesammtheit kann sich ein Chor von 24 Personen nicht anders als auf dem Wege des Gesanges äussern; gemeinsame Recitation würde in einem solchen Falle, zumal bei längeren Partieen, entweder einen tumultuarischen Character annehmen, oder in den Fehler der Steifheit verfallen, auf alle Fälle also unerträglich sein.

Es bleibt aber noch die Frage zu entscheiden, ob die Parodos vom Gesamtchor gesungen oder vom Koryphäus melodramatisch vorgetragen wurde. Nach den Worten des Aristoteles ist die Parodos der erste Vortrag des ganzen Chors. Hält man daran fest, so muss man consequenterweise mit Westphal S. 303 behaupten, dass alle *μέλη*, die dem ersten gemeinschaftlichen Chorliede vorausgehen, z. B. Wechselgesänge zwischen dem Koryphäus und einer Bühnenperson, die Parodos noch nicht sind und dass diese dann erst an einer späteren Stelle des Dramas zu suchen ist. So hat Westphal im Oedip. Col. des Sophokles nicht v. 117: *ὅρα· τις ἄρ' ἵν;*

1) Man lese z. B. die Stelle bei Athenaeus 18, 629 e, wo es von dem bekannten Blumentanze heisst: *ταύτην δὲ ὡρχοῦντο μετὰ λέξεως τουτῆς μιμούμετοι καὶ λεγοντες Ποῦ μοι...*

wo reicher ff., sondern und dabei hat er die Autorität Plutarchs auf seiner Seite: erst v. 668: *πρότον*, füre ff. für die Parodos erklärt. Allein diese Ansicht ist unhaltbar, wie das Lachmann, Th. Kock, Schneidewin u. A. schon nachgewiesen haben. Der Name *πρότον* lässt keine andere als die Auffassung zu, dass sie ausser dem Einzug selber nur das Einzugsbed. des Chors bedeutet. Die Richtigkeit dieser Interpretation für die Tragödie braucht hier nicht weiter nachgewiesen zu werden. Für die Komödie aber, in der übrigens auch Westphal der Parodos einen freieren Spielraum lässt, gibt es einige Zeugnisse der Schriftsteller, die allen Zweck an der Sache bedenken. Zu den komischen Tetrametern Wespens 230 ff. wri in einem Scholion bemerktes *αὐτὸν πρότον* in ill. *πρότερον τον πρότον προσέρχεται*, und zu den tragischen Tetrametern Achaz. 304 wird die Erklärung hinzugefügt: *προσέρχεται πρότον πρότον*.

Doch kehren wir zu unserer Untersuchung über den Vertrag des Parodos zurück.

Die beiden kurzen komischen E-tetrameter der Wespen v. 267 ff. gibt Westphal zum Koryphäus, der Scholast weist sie dem ganzen Chor zu: *αὐτὸν πρότον προσέρχεται* L. s. w. Wir möchten uns für die Ansicht des Scholasten entscheiden und zwar aus folgenden Gründen.

Der Inhalt se ist soviel, wie sich recht gut im Munde des Gesamtkörpers zusammenfügt. Der rämentische Aufruf Einzelner und der Aufruf in grosserer Einheit ist nicht bloss Sache des Koryphäus. Man verzweigt z. B. die amapästischen Strophen Epische 172 ff. wo es auch heißt: *πρότον πρότον πρότον πρότον* und *πρότον πρότον πρότον πρότον* L. s. w. Strophen, eben medischer Gesamtversatz durch v. 370 *πρότον πρότον πρότον πρότον* und 384 *πρότον πρότον πρότον πρότον* leuchtend bestätigt wird, und wenn der Scholast ganz richtig behauptet: *πρότον πρότον πρότον πρότον πρότον πρότον πρότον* — *πρότον πρότον πρότον πρότον*. So kann jedem vor dem ganzen Chor diese Parodos, weil es sehr simpel ist, so oft es angeht, langeszen singen zu lassen, ohne am Anfang, wo er vor dem Proscenium steht, mit ihm daran liegen

muss, durch volltönenden Gesang sich bei demselben in Gunst zu setzen. Endlich kann hierfür auch die Regel des Aristoteles — denn nur für eine solche, nicht für ein Gesetz ist sie zu halten, — die Regel von der *λέξις ὅλον χοροῦ* geltend gemacht werden.<sup>1</sup>

Aber ist nun bei den andern Parodoi das Gleiche der Fall? Nur bei einigen, nicht bei allen. Von der Parodos des Friedens ist schon oben (S. 26) bemerkt worden, dass sie dem vereinten Chor gehört. Ferner spricht alles dafür, die Einzugslieder in den Rittern, Wolken, Wespen und Vögeln den Gesamtchor singen zu lassen.

Dagegen lassen sich in der Parodos der Acharner mit Bestimmtheit unterschiedliche Bestandtheile nachweisen. Auf Grund früherer Auseinandersetzungen können wir dreist behaupten, dass die trochäischen Tetrameter vom Koryphäus, die cretischen Verse vom Chor gesungen worden sind.

In ähnlicher Weise vertheilen sich in der Lysistrate die anapästischen Tetrameter und die übrigen mehr lyrischen Metra auf den Koryphäus und den Chor.

Das Einzugslied in den Fröschen ist aus den allerverchiedensten Partieen zusammengesetzt, aus solchen, die den Halbchören, aus solchen, die dem vereinten Chor, und aus solchen, die dem Koryphäus gehören.

Was endlich den Plutus betrifft, so ist es ein anderer, der die iambischen Tetrameter, ein anderer, der die lyrischen Strophen vorträgt.

Will man demnach die vorhandenen Stücke des Aristophanes in Rücksicht auf den Vortrag der Parodos gruppenweise zusammenstellen, so ist zu sagen, dass die Parodoi der Ritter, der Wolken, der Wespen, des Friedens und der Vögel nur vom Chor, dagegen die der Acharner, der Lysistrate, des Plutus und der Frösche theils vom Chor, theils vom Koryphäus vorgetragen sind.

---

1) Man vergleiche hierzu die eingehende Abhandlung von Westphal Proleg. zu Aesch. Trag. S. 57 ff., wo u. a. *ὅλη* statt *ὅλον* vorgeschlagen wird.

Die Thesmophor. und die Ekkles., die wir nicht genannt haben, entbehren der Parodos.<sup>1</sup>

Den Weg von der *εἴσοδος* bis zur *θυμέλη* hin, woselbst die *πάροδος* beendet wird, legt der Chor auf sehr verschiedene Weise zurück. Das Gewöhnlichste ist, dass die Choreuten, während sie vier Mann hoch und sechs Mann tief oder sechs Mann hoch und vier Mann tief aufgestellt sind,<sup>2</sup> in marschartiger Bewegung den Raum durchmessen.

In den Vögeln dagegen kann jene regelrechte Aufstellung und ein geordneter Vormarsch unmöglich stattgefunden haben. Denn da Euelpides, sobald er der vielen geflügelten Wesen ansichtig wird, erschrocken ausruft:

ἰοὺ ἱοὺ τῶν ὄρεων,  
ἰοὺ ἱοὺ τῶν κοψίγων.

οῖα πιπίζουσι καὶ τρέχουσι διαπεριφαγότες,

und da die Vögel ihr characteristisches *ποτοποποποποπον* und *τιτιτιτιτιτιτιτινα* vernehmen lassen, so ist es klar, dass diese 24 Choreuten, (so viele waren ihrer kurz vorher aufgezählt), in eiliger Hast und wirr durcheinander trippelnd und schreiend ihren Einzug in die Orchestra gehalten haben.

Die Parodos des Friedens hat wieder etwas Besonderes. Hier wird der marschartige Schritt von v. 320 ab in springende und tanzende Bewegungen verwandelt, wie schon früher (S. 26) erwähnt wurde.

## B. Die Parabase

Ueber den Vortrag der einzelnen Theile der *Parabase*, des wichtigsten von allen komischen Chorliedern, dürfte Folgendes zu bemerken sein.

Das *zōmátiον* ist ohne Zweifel gesungen worden. Hierfür spricht einmal der Umstand, dass es die Schritte der abtretenden Schauspieler, (ἀλλ' ἵθι χαίρων, ἀλλ' ἵτε χαίρον-

1) Vergl. hierüber den speciellen Nachweis geg. E. d. B.

2) Pollux IV, 109: ὁ δὲ κωμικὸς χορὸς τέτταρες καὶ εἴκοσιν ἡσαν  
οἱ χορευταὶ, ζυγὰ ἔξ, ἔκαστον δὲ ζυγὸν ἐκ τεττάρων, στοῖχοι δὲ τέττα-  
ρες, ἔξ ἄρδης ἔχων ἔκαστος στοῖχος.

τες), und die Schwenkung des Chors nach der Seite der Zuschauer hin (Achar. 627:

ἀλλ' ἀποδύντες τοῖς ἀναπαιστοις ἐπίωμεν,

Frieden 733:

ἡμεῖς δ' αὐτοῖς θεαταῖς,

ἢν ἔχομεν ὅδὸν λόγων εἴπωμεν, ὅσα τε τοῖς ἔχει,

Thesmoph. 785:

ἡμεῖς τοίνυν ἡμᾶς αὐτὰς εὐ λέξωμεν παραβάσαι)

zu begleiten bestimmt war.

Sodann erweist die melische Natur des Kommation der bunte Wechsel des Metrums, der an dieser Stelle verstattet ist, insofern bald blosse Anapäste (Achar., Frieden, Thesmoph.) bald Anapäste in Verbindung mit andern Maassen, wie Iamben und Trochäen (Wespen), bald rein lyrische Metra (Wolken, Vögel) gebraucht sind.

Für gesungen und nicht recitirt wird das *κομμάτιον* auch bereits im Alterthum erklärt, da Pollux IV, 112 schreibt: *τὸ μὲν κομμάτιον καταβολὴ τίς ἐστι βραχέος μέλοντος* (Richter prol. ad Vesp. p. 88: exordium brevi cantu factum).

Aber wer singt es, der Chor oder der Koryphäus? Richter, Westphal u. A. geben es dem Koryphäus, Kolster, Köster, Kock u. A. weisen es dem Chorē zu. Kock stützt sich dabei<sup>1</sup> auf folgende Argumente.

Der Scholiast zu Ritter 494 spreche von einem *κομμάτιον τοῦ χοροῦ*. Das ist richtig, aber nennt etwa sonst der Scholiast den Koryphäus, wo derselbe nachweislich genannt werden müsste, oder spricht er nicht vielmehr immer ganz allgemein vom *χορός*? Zweitens vermag Kock nicht einzusehen, wie der Chor ordentlich getanzt haben sollte, wenn der Koryphäus allein gesungen hätte, (deinde non video quomodo principe solo cantante chorus apte saltare potuerit). Dagegen ist zu bemerken, dass von einem ordentlichen und eigentlichen Tanze nirgends etwas geschrieben steht, ja dass ein solcher in der kurzen Zeit, die dem Vortrage des *κομμάτιον* zugemessen war, gar nicht hätte stattfinden können. Eine Schwenkung (*παράβασις*) hat der Chor vorzunehmen,

1) Progr. von Anclam 1856, S. 13.

weiter nichts, und diese mehr einem Marsch als einem Tanz zu vergleichende Bewegung konnte eben so gut unter dem Gesange des Führers erfolgen, wie der Vormarsch in einigen Parodoi, wovon wir oben gehandelt haben.

Was endlich das dritte Argument betrifft, die Worte Vögel 678: *Σύντομε τῶν ἐμῶν ὕμνων* habe der Koryphäus allein nicht sagen können, so ist das am allerwenigsten stichhaltig, da an hundert und aber hundert Stellen der Koryphäus sich als Chor gerirt und nicht wie ein Glied oder ein Vertreter desselben, sondern ganz wie dieser selbst redet und handelt.

Ist somit der Beweis durchaus nicht geführt, dass das *ζομμάτιον* dem Koryphäus abgesprochen werden muss, so weisen andererseits der Ton und die Sprache mit Bestimmtheit auf ihn als den Sänger des Liedes hin.

Es sind das Commandoworte des Vorstehers, die wir hier vernehmen, und es werden Anordnungen getroffen, wie sie nur dem Führer zukommen, nicht aber der Menge, die sich nach den gegebenen Befehlen zu richten hat.

Die Wahrscheinlichkeit dieser Annahme lässt sich auch noch auf andere Weise darthun. Es hat nämlich Koester Comment. de Graec. Com. Parab. p. 6 die Aeusserung gethan — und seine Ansicht ist von Kock und Westphal gebilligt worden — dass das *ζομμάτιον* in den Thesmophor. eigentlich fehlt, da mit dem *ἱμεῖς τοῖνυ* etc. schon die *ἀνάπταιστοι* ihren Anfang nehmen, dass aber in dem Liede des Schauspielers Mnesilochus, welches der Parabase vor ausgeht, in dem Metrum des *ζομμάτιον* abgefasst ist und auf die Bewegung des Chors anspielt, ein Ersatz für das Kommation zu suchen sei.<sup>1</sup> Kann aber die versatio oder conversio chori, — von etwas anderem kann füglich nicht die Rede sein — unter dem Gesange eines Schauspielers erfolgen, so ist es doch nichts weniger als unwahrscheinlich oder gar unbegreiflich, dass für gewöhnlich der Koryphäus das *ζομμάτιον* gesungen hat.

---

1) Kock sagt: sine dubio commatii loco positum est.

Diese Vermuthung gewinnt an Wahrscheinlichkeit, sobald nachgewiesen wird, dass auch die *ἀνάπαιστοι* und das *πνίγος* dem Koryphäus und nicht dem Chor gehören; es würde dann, was sicher kein zu unterschätzendes Moment ist, dem zweiten chorischen Haupttheil der Parabase (Str. Epirrh. Antistr. Antepirrh.) der erste als monodisch gegenüberstehen.

Ueber den Vortrag der *Parabasis im engeren Sinne* gehen die Ansichten der Neueren wieder sehr auseinander. Kock nimmt einfache Recitation des Koryphäus an, (a. a. O. p. 14: *ut aut oratio sit ipsius poetae, a coryphaeo recitata, aut oratio principis de poeta aut de universo choro*). Derselben Ansicht huldigt Kolster (de parabasi p. 27: *stando hanc partem dictam censeo* und p. 28: *recitatum crediderim macrum stando, quemadmodum parabasim*). Koester lässt sie vom Koryphäus gesungen werden, (a. a. O. p. 6: *quum anapae- stos a solo chorago in thymele stante cantatos esse persua- sum habeam*). Von den neuesten Schriftstellern auf diesem Gebiete ist Westphal der Hypothese von Koester beigetreten, während Richter sich für vollständigen Chorgesang entscheidet.

Die Annahme eines Vortrages durch den Chor kann aber um des willen nicht die richtige sein, weil in den Anapästen der Dichter zu handgreiflich als Individuum, als einzelne, bestimmte Person, und in zu unverblümter directer Weise zu seinen Zuhörern spricht, als dass nicht ein Einzelner, und das kann nur der Koryphäus sein, ihn hätte vertreten müssen. Durch den Gesamtvortrag des Chores wäre die Wirkung der mehr oder weniger eindringlichen und scharfen Worte, die der Dichter dem Publicum zu hören gibt, entschieden beeinträchtigt worden, sie hätten wenigstens den Character der Unmittelbarkeit verloren. Am Koryphäus also muss festgehalten werden. Hat derselbe aber die Anapästen gesungen oder recitirt? Gegen die Annahme des Gesanges hat Kock verschiedene Gründe vorgebracht. Die Parabase, sagt er, trage einen mehr prosaischen als poetischen Character; Niemand wäre im Stande gewesen, 40 Tetrameter hintereinander zu singen, und eben so wenig würde es das Publicum ausgehalten haben, den eintönigen

Gesang von 40 Tetrametern mit anzuhören. Das einzige Zugeständniss, was Kock macht, besteht darin, dass er einräumt, die Anapäste in den Vögeln seien so gewissermaassen und zwar zur Flöte gesungen worden. (Itaque hic quidem haud dubie tibicen lusciniae speciem prae se ferens anapaestis adspirat. Cantati profecto ne hic quidem sunt anapaesti, sed ut ad cantus similitudinem aliquam accederent, tibiarum cantu adiuti. A. a. O. p. 15.). An diesem Zugeständnisse kann man sich vollständig genügen lassen; man braucht nur auf alle Parabasen auszudehnen, was von der in den Vögeln ausdrücklich bezeugt ist, und man erhält dann einen von Musik begleiteten declamatorischen Vortrag, eine melodramatische Recitation, die wir bisher immer nach dem Vorgange von Westphal Gesang genannt haben, und die diesen Namen sicher mit grösserem Rechte führt als den der Recitation.

Für einen Gesang erklären übrigens schon die Alten die engere Parabasis; denn Hesychius schreibt s. v. *ἀνάπαστα· κυρίως τὰ ἐν ταῖς παραβάσεσι τῶν χορῶν ἄσματα.*

Sonach wären die Anapäste melodramatisch oder monodisch vom Koryphäus vorgetragen worden.

Dass während des Gesanges der übrige Chor ganz still stand, versteht sich von selbst. Der Ernst und die Wichtigkeit des Inhaltes forderte die ungetheilte Aufmerksamkeit des Publicums; es durfte also nichts geschehen, was dieselbe hätte ablenken können.

Ueber den Vortrag des *πνῖγος* sind die Ansichten gleichfalls getheilt, wir haben aber nicht nöthig, sie einzeln anzuführen, da sie fast durchweg dieselben sind wie bei der Parabasis. Wer dieser den Gesang zuspricht, kann ihn auch dem *πνῖγος* nicht vorenthalten, und wer die Parabase für recitirt ansieht, wird das *μαχρόν* auch nicht für gesungen erklären. Denn das *πνῖγος* oder *μαχρόν* ist nichts anderes als der dimetrische Schluss der tetrametrischen Partie, ist mit dieser nach Inhalt und Form auf das engste verbunden, und unterscheidet sich hauptsächlich nur darin von ihr, dass es den lebendigen, leidenschaftlichen Ton, der dort angeschlagen wird, auf die Spitze treibt und continuirlich

ohne Absatz sich entwickelt, weshalb es auch in einem Athemzuge (*ἀπνευστὶ*) vorgetragen werden muss. Wie also der Parabasis, so ist auch dem *πνῖγος* der melische oder der melodramatische Vortrag zuzusprechen.

Dazu stimmt wieder die Ueberlieferung des Alterthums, denn Pollux schreibt IV, 112: *τὸ δὲ ὄνομα ἡμερῶν μακρὸν ἐπὶ τῇ παραβάσει βραχὺ μελίδριον ἔστιν, ἀπνευστὶ ἀδόμενον.*

Kock, der von dem Gesange dieser Partie nichts wissen will, beruft sich gegen Pollux auf Hephaestion, welcher p. 112 vom *μακρὸν* behauptet *ἀπνευστὶ λέγεσθαι*. Damit hat er aber wenig oder gar nichts für seine Ansicht gewonnen. Denn während Pollux zweimal durch die Worte *μελίδριον* und *ἀδόμενον* sich bestimmt und unzweideutig für den Gesang erklärt, braucht Hephaestion nur das einmalige *λέγεσθαι*, das, wie wir S. 83 bei Besprechung von Aristot. Poet. c. 12 gesehen haben, durchaus nicht blosse Recitation, sondern Vortrag ganz im Allgemeinen bedeutet.

*Strophe* und *Antistrophe*, oder wie sie auch genannt werden, *Ode* und *Antode*, sind vom ganzen Chor gesungen, oder um es genauer zu sagen, zum Tanze gesungen worden.

Auf den Gesang weisen die Namen *Ode* und *Antode*, sowie *μέλος* und *μέλος ἀντιστροφος* hin, auf den Tanz die Namen *στροφή* und *ἀντιστροφή*.<sup>1</sup> Aber wenn wir auch die bezeichnenden Namen nicht hätten, ein kurzer Blick auf die Gedankensphäre, in welcher sich jene Partieen bewegen, dann auf die lyrischen Metra, in denen sie abgefasst sind, und endlich auf die zahlreichen Anspielungen auf Tanz und Gesang, die sie enthalten und die wir hier und da angeführt und näher besprochen haben, ein Blick auf das alles würde hinreichen, uns von der Richtigkeit obiger Behauptung zu überzeugen.

Von den sieben Theilen der Parabase sind nur noch das *ἐπιόδημα* und *ἀντεπιόδημα* zu besprechen übrig. Auch über ihren Vortrag sind die widersprechendsten Ansichten geäussert worden. Richter vermutet proleg. ad Vesp. p. 90, der Chor habe beide Partieen gesungen und auch

1) Vergl. Kock a. a. O. p. 17.

mit Tanz begleitet. Nachdem er sich nämlich während des Tanzes der *στροφή* ganz nach vorn bewegt habe, sei er unter den Klängen des *ἐπίφρυμα* tanzend in seine alte Stellung zurückgegangen, um während der *ἀντιστροφή* wieder vor, während des *ἀντεπίφρυμα* wieder zurückzugehen und sich alsdann von neuem der Bühne zuzuwenden. Er betrachtet also *ἐπίφρυμα* und *ἀντεπίφρυμα* wie *ἔποδοι* zu *στροφή* und *ἀντιστροφή*, und für diese Ansicht glaubt er sich auf Pollux IV, 112 berufen zu dürfen, wo es heisst: *ηγ δὲ στροφῆ* *ἐν κώλοις προσθείση τὸ ἐπίφρυμα ἐν τετραμέτροις ἐπάγεται καὶ τῆς ἀντιστρόφου ηγ στροφῆ ἀντασθείσης τὸ ἀντεπίφρυμα τελευταῖον δὲ τῆς παραβάσεως ἐστὶ τετράμετρα, οὐκ ἐλάττω τὸν ἀριθμὸν τοῦ ἐπιφρύματος.* In diesen Worten liegt jedoch, so viel wir zu sehen vermögen, nichts, was jene Hypothese unterstützte. Es ist nur von der Stellung des *ἐπίφρυμα* hinter der *στροφή* und des *ἀντεπίφρυμα* hinter der *ἀντιστροφή*, nicht aber von einem Abhängigkeits- oder Zugehörigkeitsverhältniss der epirrhematischen Partie zur antistrophischen die Rede. Wir können uns auch nicht denken, dass ein und derselbe Tanz in zwei so ganz verschiedene Theile, zwei rhythmisch so ungleiche Hälften auseinandergerissen worden wäre, als es der Fall sein würde, wenn man die Vorwärtsbewegung unter lyrischen Maassen, die Rückzugsbewegung unter trochäischen Tetrametern erfolgen liesse. Der Tanz hat sicher mit dem Ende der *στροφή* resp. *ἀντιστροφή* sein Ende erreicht und der Chor ist an der Stelle, von der er ausging, wieder angekommen.

Kock lässt die epirrhematische Syzygie recitirt werden, jedoch nicht vom Koryphäus, sondern von einem oder vielmehr zwei Choreuten aus der Zahl der Kraspediten. Er schreibt p. 19: *Neque vero cuilibet choreutae epirrhema et antepirrhema tribui poterant, sed opus erat, ut de medio quidem loco pronuntiarentur, at insigni quodam et undique circumspecto. Itaque *χρασπεδιῶν* i. e. eorum, qui primi iugi alas tenebant, alterum epirrhema, alterum antepirrhema recitasse statuo, nam uni quidem utrumque mandari nequivat, ne in saltatorem gregarium plus auctoritatis conferretur, quam in coryphaeum, qui anapaestos tantum pronunciabat.*

Aber was in aller Welt berechtigt zu einer solchen Vermuthung, die bei den Alten nirgends auch nur leise geäusser wird? Etwa der Umstand, dass hier nicht sowohl vom Dichter, als von der jedesmaligen Lage des nur fingirten Chores die Rede ist? Allein das eigentliche Subject, die Person, die auch dann noch aus dem Chor spricht, wenn er seiner einmal übernommenen Rolle gemäss wie ein Chor von Vögeln, von Wespen, von Wolken sich benimmt, ist und bleibt doch immer der Dichter. Wir können dem nur beistimmen, was der Scholiast zu Vögel 1101 ff., dem Antepirrhema der zweiten Parabase, sagt: *πολλάνις ἐν ταῖς παραβάσεσι καὶ οἱ ποιηταὶ λέγοντοι τυρα εἰς τὰ ἔκατον κείσιμα, διὰ τοῦ χρεισθοῦ προσώπου, ὡς νῦν πρός τοὺς κριτὰς ἀποτείνει τὸν λόγον, ὅπως ἀντῷ ψηφίσωνται τὴν νίκην.* Wollten wir also einen Einzelnen zum Vertreter des Dichters bestellen, unsere Wahl könnte hier so wenig wie bei dem Vortrage der Anapäste auf einen andern als den Koryphäus fallen.

Eine absonderliche Hypthese stellt Enger auf (Rhein. Mus. 1856, S. 119). Ihm scheint es nicht unwahrscheinlich, dass die Choreuten, und zwar je vier aus jedem Halbchor, die Epirrhemen vorzutragen hatten. Er macht zunächst auf den antistrophischen Character des Epirrhema und seine Stellung nach der Ode aufmerksam, indem er damit das Epirrhema in eine Zeit versetzt, in welcher, wie er meint, der in der eigentlichen Parabase vereinigte Chor sich wieder getrennt hatte. Allein diese Voraussetzung trifft nicht zu, denn wir haben oben gesehen, dass am Ende der Strophe der Chor seine alte Stellung wieder eingenommen haben wird. Wenn dann Enger weiter bemerkt, damit stimme nun vollkommen überein, dass wenn sich ein einzeln stehendes Epirrhema ohne Antepirrhema finde, der Chor sich also nicht getheilt haben könne, auch der lyrische Theil der Parabase fehle, wie in den Thesmophor., so glauben wir vielmehr aus dem Fehlen des Antepirrhema in den Thesmophor. und dem ver einzelten Vorkommen des Epirrhema Wolken 1115 ff. und Ekkles. 1155 schliessen zu müssen, dass eine Theilung des Chors beim Epirrhema von Haus aus nicht stattgefunden hat.

In zweiter Linie führt Enger die nicht zu leugnende Thatsache an, dass fast alle Epirrhemen, und wenn bestimmte Veränderungen vorgenommen werden, zu denen auch sonst Gründe vorliegen, alle ohne Ausnahme, eine durch 4 theilbare Anzahl von Versen, nämlich 8 oder 12 oder 16 oder 20 enthalten. Doch hieraus lässt sich unseres Erachtens auf nichts weiter schliessen, als auf eine strophische Gliederung im Epirrhema, der die Vierzahl zu Grunde liegt.

Einen weiteren Beweis für seine Annahme findet Enger darin, dass mit den trochäischen Tetrametern auch lyrische Verse in Verbindung gebracht würden, wie Frieden 1140 ff., wo auf 16 Tetrameter 3 trochäische Dimeter (der letzte katalektisch) folgen, und dass wir zwei auch vom Scholiasten anerkannte Beispiele von Epirrhemen hätten, wo der kretische oder päonische Rhythmus gebraucht wäre, so Achar. 971 — 999 und Wespen 1275. Diese Bemerkungen sind, soweit sie den Wechsel des Rhythmus betreffen, durchaus richtig; man sieht nur nicht ab, wie sich daraus ergeben soll, dass vier Choreuten das Epirrhema vortrugen, sondern nur soviel steht danach fest, *dass das Epirrhema gesungen und nicht recitirt worden ist.*

Hierfür kommt noch etwas anderes in Betracht. Der trochäische Tetrameter, der in den meisten Fällen vorkommt, ist der alte melische Spottvers, der schon in den Händen des Archilochus zu einer so furchtbaren Waffe geworden war<sup>1</sup>, und die Verbindung des persönlichen Spottes, der den Hauptinhalt der epirhematischen Syzygie ausmacht, mit den hymnodischen Liedern der antistrophischen Partie ist wahrscheinlich noch ein unmittelbarer Rest der den Komödien zu Grunde liegenden volksmässigen Dionysosgesänge „wo unter der Festbegeisterung und unter der Weinlaune die Ausbrüche des Dankes an die Gottheit und der frivole Spott in raschem Wechsel auf einander folgten und wo man nach einem auf ein Spottlied folgenden Lobgesange wieder zum Spotte zurückkehrte.“<sup>2</sup>

---

1) Vergl. Westphal S. 314.

2) Westph. a. a. O.

Von durchschlagender Beweiskraft ist endlich eine Stelle im Frieden, welche Westphal zuerst in ihrer Bedeutung erkannt hat.<sup>1</sup> Dort gehen nämlich Antistrophe und Antepirrhema der zweiten Parabase in einander über, ohne durch das geringste Zeichen getrennt zu sein, Vers 1170 ff.:

κάτα γίγνομαι παχὺς  
τηριζαῖτα τοῦ Θέρους  
μᾶλλον ἢ θεοῖσιν ἐκθρὸν ταξίαρχον προσβλέπων κτλ.

Da nun nachweislich die Antode vom ganzen Chor gesungen und getanzt worden ist, kann da das Epirrhema noch recitirt und von Einzelnen vorgetragen worden sein? Ist beim Epirrhema ein Stillstand der Personen anzunehmen, die bei der *ἀντιστροφή* sich eben noch orchestisch bewegt haben? Gewiss nicht; man müsste sonst die Möglichkeit zugeben, dass der Anfang eines Satzes, oder noch genauer, eines Gedankens im Gesange, das Ende, die unmittelbare Folge desselben, in prosaischer Rede vorgetragen werden könne, kurz, man müsste es für erlaubt halten, ein einheitliches Ganzes in völlig disparate Theile zu zerreissen.

Unsere Ansicht von dem Vortrage der Epirrhemen ist also die, dass sie vom ganzen Chor gesungen und von orchestischer Bewegung begleitet worden sind, und dass diese Orchestik eine ausgelassenere ist bei den Päonen als bei den Trochäen, im Allgemeinen aber einen ganz andern Character hat als der Tanz während der Strophen.<sup>2</sup>

Was von den ersten, den eigentlichen Parabasen gesagt ist, gilt selbstverständlich auch von allen *zweiten Parabasen*, die von jenen nur durch die geringere Erhabenheit des Inhalts, sowie durch ihre Kürze und Unvollständigkeit unterschieden sind. Wir können also gleich zur Besprechung der *Stasima* übergehen.

---

1) Proleg. zu Aesch. Tragöd. S. 45.

2) Nach Westphal (Prol. S. 48) war mit dem melischen Vortrage der Epirrhemata die lebhafte Orchestik und Mimetik des obscönen *Kordax* verbunden.

### C. Die Stasima.

Der die Art, wie die Stasima vorgetragen sein mögen, reischt fast durchweg ein und dieselbe Meinung, und war eine Meinung, die von der sehr verschieden ist, welche sich bei den Alten darüber gebildet hatte. Viele Schriften, wie sie zu Eurip. Hecuba 210, Phoen. 202, Wesp. 270, Bau. 1287 enthalten nämlich die Angabe, das Stasimon sei vom Chor *im Sitzen gesungen* worden. So heisst es zu Wesp. 270: *ιρό τινες θρησκεύοντες στάντες* *οὐ τοι προέιπον στάσιμον φόνον μέλος* und zu Wolken 1287: *στάσιμον γένος, οὐ φόνον στάσιμον οὐ γοργεῖται*. Allein eine Angabe, die sicherlich nur einer unglücklichen Etymologie ihren Ursprung verdankt, kann nicht richtig sein, weil sonst der Chortanz schon in der Komödie, noch mehr aber in der Tragödie auf ein minimum beschränkt sein würde.<sup>1</sup> Ferner lässt sich mit der grossen Erregtheit, die in vielen Stasima herrscht, ein Stillstand des Chores nicht vereinen, sowie endlich das völlige Stillschweigen, das Aristoteles über einen so wichtigen Punkt beobachtet, den Werth jener Angabe in mehr als zweifelhaftem Lichte erscheinen lässt.

Was unter *στάσιμον* zu verstehen ist, hat G. Hermann geweigt, indem er schreibt: *Neque stasimum ab eo, quod immotus stet chorus, dictum est, sed quod a choro non accedente primum et ordines explicante, sed iam tenente stationes suas cauatur.* Es wird souach das *στάσιμον* vom einen Chor gesungen, derselbe verbindet aber damit von seinem am Ende der Parodos eingenommenen Standpunkte eine ausweltelhaft orchesterische Bewegung.

Wir haben lange Anstand genommen, von einem *στάσιμον* in der Komödie zu sprechen, weil desselben, wie sie sagen, fast ungendo Bewährung gehabt wird. Allein Kolck 1116, wenn er in seiner Schrift *De Parab.* S. 13 behauptet, um den Schobast zu Wesp. 270 brauche den Ausdruck: in dem oben citirten Schobast zu Frische 987 findet er sich gleichfalls, und die Stelle des Aristoteles, wo von der *πάροδος* und dem *στάσιμον* gesprochen wird, hat, da sie ganz

allgemein gehalten ist, eben so gut für die Komödie wie für die Tragödie Gültigkeit. Schliesslich thut der Name gar nichts zur Sache. Wer sich an der Bezeichnung Stasimon stösst, nenne die in Rede stehenden Lieder, nach dem Vorgange des Schol. zu Wesp. 1205 (*λαραβατικὰ δὲ τὰ μελιδρια*) parabasische,<sup>1)</sup> was insofern erlaubt ist, als der Inhalt dieser Gesänge, der mit der Handlung des Stükkes in sehr losem Zusammenhange steht und zumeist an die Zuhörer im Theater, nicht aber an die Schauspieler gerichtet ist, eine mehr oder weniger vollständige Hinwendung zum Publicum nöthig macht. Vergl. Richter prol. Vesp. 87.

Es sind meist Spottlieder auf Personen oder Loblieder auf die Götter; ihre Stelle haben sie am Schlusse eines Epeisodions, um die Pause auszufüllen, die durch den Weggang der Schauspieler entstanden ist.

#### D. Die Exodus.

Zum Schluss ist noch einiges über den Vortrag der Exodus zu sagen.

Die letzten Verse jeder Komödie bildeten ein Lied des Gesammtchors. Dies wird klar ausgesprochen vom Schol. zu Wespen 270, wo es heisst: *τὰ δὲ ἔξοδικὰ ἡ ὑποχωρητικά, ἀπερ ἐπὶ τῇ ἔξοδῳ τοῦ δράματος ἄδεται, ὡς ἐν τῷ Πλούτον δράματι τὸ οὐκέτι νῦν κτλ.*, und von Pollux, welcher IV, 108 bemerkt: *καὶ μέλος δέ τι ἔξοδιον ὁ ἔξιόντες ἥδον*. Wenn sich also bei einem anonymen Grammatiker (Mein. I, 546) wieder einmal die vox media *λέγεσθαι* findet (*ἔξοδος τὸ ἐπὶ τέλει λεγόμενον τοῦ χρονοῦ*), so wissen wir nach dem früheren, wie wir dieselbe zu deuten haben. Sie ist hier nur vom Gesange zu verstehen.

Dass die chorischen Schlusspartien in die Klasse der Lieder gehören, liesse sich außerdem noch an der Art und Behandlung des Gedankens, an dem lyrischen Character der Metra, sowie an mancherlei Anspielungen und Zeugnissen beim Dichter selber nachweisen, was wir hier um des willen nicht nöthig haben zu thun, als es an den betreffenden

1) So nennt sie Richter häufig *carmina parabatica*.

den Stellen schon geschehen ist und wir später noch einmal darauf zurückkommen müssen.

Mit dem Gesange der Exodus ist für gewöhnlich kein Tanz verbunden gewesen. In einem Scholion zu Wesp. 1535 wird gesagt: *εἰσέρχεται γὰρ ὁ χορὸς ὀρχούμενος, οὐδαμῶς δὲ ἐξέρχεται*, d. h. *όρχούμενος*. Von dieser Regel wird nur ein einziges Mal eine Ausnahme gemacht, indem am Ende der Wespen der Chor hinter den tanzenden Carciniten her singend und tanzend zur Parodos hinauszieht. Dieses Ereigniss sieht aber auch der Chor selbst für etwas ganz besonderes an, und er hält es für wichtig genug, um es mit Nachdruck hervorzuheben, denn er ruft den Carciniten zu:

*ἄλλ’ εξύγετ’, εἴ τι φιλεῖτ’ ὀρχούμενοι, Θέραξε  
ἡμᾶς ταχύ· τοῦτο γὰρ οὐδεὶς πω πάρος δέδρακεν,  
ὄρχούμενος δύτις ἀπῆλλαξεν χορὸν τρυγωδῶν.*

## VIII.

### Die Theilung des Chores.

Eine Theilung des Chores in zwei Hälften wird sowohl in der handschriftlichen Ueberlieferung wie in den Scholien häufig angenommen, und in Folge dessen ist man nur allzu geneigt, die verschiedenen Theile eines Gesanges verschiedenen Gruppen des Chores zu überweisen. G. Hermann äussert sich darüber elem. doct. metr. p. 727 wie folgt: Harum autem (scil. personarum, a quibus carmina canebantur) quadruplex partitio cogitari potest. Nam aut omnia a toto choro, aut omnia a partibus canebantur, aut partes chori strophas, totus chorus epodum, aut totus chorus strophas, epodum autem pars chori canebat.

Gegen den Missbrauch, der mit dieser Annahme getrieben worden ist, hat sich Jul. Richter in seinen Prolegom. zu den Wespen mit starken Worten erklärt. Er sagt p. 73: Chorum praeter necessitatem divisum esse quis credat? Iam chorum constat totum parodum fecisse; num igitur credibile, eundem post parodum cantatam in duas partes discessisse,

quarum altera stropham sive strophas, antistropham altera caneret? Hemichorium enim semper dimidia chori pars, separata ab altera suoque stans loco putanda est, neque unquam dimidia pars cantantium, quae caneret altera parte silente, quamvis eodem loco chorus constitisset coniunctus. Haec tamen chori divisio qua tandem ratione facta esse potest? Tacent veteres, dividunt nostri, dividendi ratione non explicata.

Die Richtigkeit dieser Behauptungen leuchtet ohne weiteres ein. Es ist in der That nicht anzunehmen, dass es der Chor sich versagt haben sollte, seine Lieder vollstimmig, mit allem Nachdruck und dem ganzen Reichthum an mimischen und orchestischen Mitteln, die ihm zu Gebote standen, vorzutragen, abgesehen von den Unzuträglichkeiten, die eine durchweg stattfindende Theilung insofern zur Folge haben musste, als immer die eine Hälfte der Choreuten zur Passivität verurtheilt und an die Leistungsfähigkeit der andern gesteigerte Anforderungen gestellt worden wären.

Ausserdem sind einige Zeugnisse der Alten von der Art, dass sie auf eine nur bedingte Zulassung der Theilung des Chores in zwei Hälften hinweisen. Denn wenn Pollux IV, 107 schreibt: *καὶ ἡμιχόριον δὲ καὶ διχορία καὶ ἀντιχόρια* · *ἔστι δὲ ταῦτὸν εἶναι ταῦτι τὰ τρία ὀνόματα* · *ὅπόταν γὰρ ὁ χορὸς εἰς δύο μέρη τμῆθη, τὸ μὲν πρῶτον* *ταλεῖται διχορία, ἐπατέρα δὲ ἡ μοῖρα ἡμιχόριον, ἡ δὲ ἀντιχόριον*, wenn also Pollux Hemichorien und Antichorien für identisch (*ταῦτὸν*) erklärt, oder genauer die Antichorien als Gegenlieder bezeichnet, die von Halbchören gesungen wurden, so ist hierbei keineswegs an Halbchöre zu denken, die sich in den Gesang eines beliebigen Strophenpaars theilen, dessen beide Hälften in gar keinem Gegensatze zu einander stehen, sondern es können damit nur solche Halbchöre gemeint sein, die sich, wenn auch nicht immer feindlich, doch mindestens abgesondert und bestimmt von einander geschieden gegenüberstehen.

Nur eine solche Theilung und keine von der gewöhnlichen Art ist es, die wir einmal den Aristarch vornehmen sehen. In einem Scholion zu Frösche 358: *εὐρημεῖν χρή* —

das aber, wie Fritzsche unwiderleglich dargethan hat, auf v. 372: *χώρει την πάς ἀνθρείως* ff. zu beziehen ist, heisst es (nach der von Fritzsche verbesserten Lesart): *Ἄρισταρχος ἀπὸ τούτων λέγει τὸν χορὸν μεμερίσθαι εἰς μερίγα ἀναποστα, ἀλλ᾽ ζυβα* (seil. 377) δὲ *ἀμείβεσθαι τὸν ξεπορ χορὸν*. Aristarch war völlig im Rechte, wenn er jene Partieen der Gesammtheit der in der Orchestra anwesenden Choreuten absprechen und sie einzelnen Gruppen zutheilen zu müssen glaubte; nur irrite er, wenn er etwa, wie der Scholiast anzunehmen scheint, den eigentlichen Chor in seine Hälften spaltete (*ὅστε εἰς δώδεκα καὶ δώδεκα διαμεμερισθαι*). Davon kann hier durchaus nicht die Rede sein. Denn dem ohne Zweifel vollzähligen Chor der männlichen Mysterien steht als das andere *ἱμιχόριον* das *παραχορίγμα* der Weiber und Mädchen gegenüber, und auf diese, nicht auf 12 Männer fällt immer die entsprechende Hälfte. Hier von kann aber erst an einer späteren Stelle ausführlicher gehandelt werden.

Wann findet nun jene auf einem Gegensatze der Ansichten basirte Theilung des Chors in zwei Hälften statt? Richter geht wohl zu weit, wenn er a. a. O. 73 sagt: quando haec divisio facta sit, fere ubique ignoramus. Es hält gar nicht so schwer, wenigstens im Aristophanes nicht, jene Fälle nachzuweisen, da die Worte des Dichters, allerlei Anspielungen, Sinn und Zusammenhang darauf hinweisen.

Die erste derartige Scheidung in zwei streitende Partieen liegt Achar. 557 ff. vor. Bis dahin waren die Choreuten, die Acharnischen Kohlenbrenner, einig in ihrem Hasse gegen Dikaiopolis, seitdem er aber „die Rede unter dem Beile“ gehalten hat, ist die eine Hälfte für ihn gewonnen, während die andere in ihrer Feindschaft beharrt, und es fehlt nicht viel, so kommt es zwischen ihnen selbst zum offenen Kampfe. Erst durch die weiteren Auseinandersetzungen des Dikaiopolis, zu denen ihm das Auftreten des Lamachus Veranlassung gibt, wird auch der noch widerstrebende Theil auf seine Seite gezogen, und es kann schon bei V. 626 der wieder vereinte Chor den Vortrag der Parabase beginnen.

Von v. 557 ab ist also das handschriftliche *HMIN* ganz an seinem Platze, und auch der Scholiast fügt bestätigend hinzu: ἀληθες ὁ πίτριπτε· Ἐταῦθα διαιρεῖται ὁ χορὸς εἰς δύο μέρη, καὶ τὸ μὲν ὄργιζεται ἐφ' οἷς λέγει ὁ Αἰκαπόλοις, τὸ δὲ καὶ ἀποδέχεται.

Diese Theilung des Chores ist durchaus nichts Willkürliches, sondern ein fein berechneter Zug des Dichters, es wird dadurch der Contrast der verschiedenen Ansichten über Krieg und Frieden in ein helles Licht gestellt und durch Gewinnung erst des halben, dann des ganzen Chores für die Partei des Friedens die siegreich fortschreitende Macht der Ideen, die sie vertritt, in sprechenden Zügen dem Volke vorgeführt.

Wenn Klein in seiner Gesch. d. Dramas II, 97 behauptet, es sei dies vielleicht das einzige Beispiel auf der alten Bühne, wo zwei Halbchöre, ähnlich wie die Doppelchöre in Schillers Braut von Messina, feindlich und angriffsweise an einander geriethen, so ist er im entschiedenen Irrthum. Die beiden Halbchöre in der Lysistrate bekämpfen sich noch viel heftiger und nachhaltiger als die Halbchöre in den Acharnern. Es besteht aber in der Lysistrate der eine Halbchor aus Männern, der andere aus Weibern. Jene gehören zur Kriegspartei, diese wollen den Frieden, und der Conflict, in den sie treten, macht den wesentlichsten Theil der dramatischen Action aus. An der Theilung des Chores kann nicht gezweifelt werden; wir sehen, wie die Männer in der Orchestra als am Fusse der Akropolis, die Weiber aber auf der Bühne, welche die Akropolis selber vorstellt, agiren. Dazu kommt das Zeugniß des Scholiasten zu v. 321: πέτον πέτον: Νῦν ἐστιν ἡμιχόριον τὸ λέγον ἐκ γυναικῶν εἰσερχομένων ἀνωθεν, ἵνα καὶ τὸ ἔδωρ αὐτῶν καταχέωσιν ἀνωθεν· τὸ δὲ ἄλλο ἡμιχόριον ἐξ ἀνδρῶν κάτωθεν ἐπεργομένον ταῦς ἐν τῇ ἀκροπόλει εἰς πολιορκίαν.

Es bleibt nur noch übrig zu bestimmen, in welcher Weise die Theilung der Choreuten stattfand. Hierüber ist in einem Scholion zu Ritter 589 folgende Bestimmung getroffen: ἔστι δὲ ὅτε καὶ ἡμιχόρια ἴσταντο ἦτοι ἐξ ἀνδρῶν καὶ γυναικῶν· ἐν δὲ τοῖς τοιούτοις χοροῖς, εἰ μὲν ἐξ ἀνδρῶν ἐν

*καὶ γυναικῶν ὁ χορός, ἐπιλεονέτει τὸ τῶν ἀνδρῶν μέρος καὶ ἡσαν ιγ', αἱ δὲ γυναικες ἔρδεκα u. s. w.*

Wenn die gewöhnliche Eintheilung in Halbchöre behufs gesonderten Vortrags von Strophe und Antistrophe richtig wäre, so könnte für sie jenes Zahlenverhältniss nicht als Regel angenommen werden, weil dann alle Ordnung aufgehoben und ein gleichmässiger Tanz unmöglich gemacht würde. Wenn aber jene Angabe des Scholiasten überhaupt auf Wahrheit beruht, so hat sie für ein Stück, wie die Lysistrate eins ist, unbedenklich ihre Geltung, da hier die Halbchöre der Männer und Weiber zwei getrennte Heerlager bilden, die erst gegen Ende des Stückes wieder Freundschaft schliessen und zum vereinigten Chor zusammentreten. Man hätte dann anzunehmen, dass der weibliche Chor zehn Choretinnen und als elfte die Führerin, der männliche aber zwölf Choreuten und als dreizehnten den Koryphäus umfasste.<sup>1)</sup>

In den Rittern hat man gleichfalls den Chor theilen zu müssen geglaubt. An der Stelle nämlich, wo Demosthenes die Ritter zu Hülfe ruft:

*ἄνδρες ἵππης, παραγένεσθε· νῦν ὁ καιρός· ὁ Σίμων,  
ὁ Παναίτιος, οὐκ ἔλατε πρὸς τὸ δεσμὸν κέρας;*

nennt er zwei Männer, von denen der Scholiast angibt, es seien die Hipparchen gewesen, und darauf hin nehmen u. a. Bode und Droysen an, Simon und Panaitios wären hier die Führer der beiden Halbchöre, wovon der eine aus älteren, der andere aus jüngeren Mitgliedern bestanden habe. Bedenkt man jedoch, dass in den Gesprächen und Gesängen des Chores sich keine solche Verschiedenheit der Auffassung kund gibt, wodurch die Annahme einer Theilung in zwei dem Alter nach geschiedene Chorhälften unterstützt würde, bedenkt man ferner, dass der Scholiast mit seiner Notiz: *ἱππαρχοι δὲ ὁ Σίμων καὶ ὁ Παναίτιος*, keinesfalls

---

1) Vergl. Kolster a. a. O. S. 23: *Ducibus demptis hinc decem, illinc duodecim supersunt personae, quas duobus utrinque versibus stetisse putaverim. hinc iugis quinque, illinc sex, cum numerus viginti quatuor choreutarum esset tenendus.*

jener Hypothese hat das Wort reden wollen, weil er im folgenden immer nur vom Chor, nicht aber von Halbchören spricht, während letzteres doch im andern Falle so nahe lag, ja unerlässlich war, so ist unseres Erachtens durchaus kein Grund vorhanden, in den Rittern zwei getrennte Halbchöre anzunehmen.

Ganz anderer Art sind die Halbchöre, die Beer in den Rittern auftreten lässt. Wie er erwiesen zu haben glaubt,<sup>1)</sup> besteht nämlich der Chor nicht, wie man gewöhnlich annimmt, nur aus Rittern, sondern diese bilden den einen Halbchor, der andere aber ist aus alten Richtern zusammengesetzt.

Doch diese Ansicht ist unbedingt zu verwerfen; alle Gründe, mit denen sie Beer zu stützen sucht, sind hinfällig. So lässt sich aus den Worten des metrischen Arguments:

*Παράγει τινὰ Κλέωνα . . .  
καὶ παραλογισμῷ διαφέροντ' ἐρρωμένως  
ἀλλαγτοπώληρ, εὐθέως τε σκατοφάγον,  
πεισθέντα τ' ἐπιφέσθαι σὺν ἵππεῦσιν τιστιν,  
ἐν τῷ χορῷ παροῦσι, τῇ τῶν πραγμάτων  
ἀρχῇ . . .*

keineswegs mit Wahrscheinlichkeit auf des Verfassers Absicht schliessen, ein doppeltes Element im Chor anzuseigen, da der Ausdruck *ἐν χορῷ παρεῖναι* zumal im Verse recht gut so gefasst werden kann, dass er bedeutet, den Chor bilden, ausmachen, und dass mit den *ἵππεῖς τινες* die 24 Choreuten gemeint sind, zum Unterschied von ihrer Gesammtzahl, die tausend betrug.

Es ist weiter nicht wahr, dass die Worte des Demosthenes v. 225 ff.:

*ἀλλ' εἰσὶν ἵππης ἄγροις ἄγαθοι χίλιοι  
μισοῦντες αὐτόν, οἵ βοηθήσοντο σοι,  
καὶ τῶν πολιτῶν οἱ καλοὶ τε καγαθοί,*

auf verschiedenartige Bestandtheile des Chores hinweisen. Denn Demosthenes begnügt sich nicht mit der Aufzählung jener zwei Klassen von Leuten, sondern nennt auch den

1) Ueber die Zahl der Schauspieler bei Aristophanes, S. 27.

Gott und sich selbst und die Zuschauer, denen er doch sicher keine Theilnahme am Chore zuschreiben wollte.

Wenn es dann bei Beer S. 31 weiter heisst, noch deutlicher stellten sich jene ungleichartigen Bestandtheile des Chores bei seinem Auftreten heraus, die Halbchöre träten nach einander auf, zuerst der der Ritter vom Koryphäus aufgerufen, dann der der unbemittelten, auf den Richtersold angewiesenen Bürger, die Kleon zu seinem Schutze entbiete, so sind das alles Behauptungen, welche dem wirklichen Hergange der Dinge schnurstracks zuwiderlaufen.

Allerdings ruft Kleon die Heliasten zu seinem Schutze herbei (v. 255 ff.), aber sie kommen nicht, weil sie nicht kommen können, weil sie im Theater als Zuschauer sitzen, denn an diese, an niemanden anders ist der Nothschrei gerichtet.<sup>1</sup> Auch im ganzen übrigen Stücke ist, wie sich noch zeigen wird, keine Spur von einem Heliastenchor zu finden. Demnach ist es selbstverständlich, dass bei v. 247 nicht ein Halbchor von Rittern, sondern der Gesamtchor derselben seinen Einzug hält.

Derselbe wird übrigens von Demosthenes, und nicht wie Beer will, vom „Führer des Gesamtchors“ herbeigerufen. Dieser Führer müsste ja dann „wie ein deus ex machina einige Verse früher als der übrige Chor aufgetreten sein“ (Beer a. a. O. p. 28). {Würde das aber nicht allem Herkommen widersprechen?

Nun folgt das stärkste Argument. Die antistrophischen Partieen der Parabase sollen einen verschiedenen Geist athmen, die eine einen ritterlichen, die andere einen nicht-ritterlichen, und dadurch noch deutlicher auf jene beiden Bestandtheile hinweisen (S. 31).

Wäre Beer nicht allzusehr für seine vorgefasste Meinung eingenommen gewesen, er hätte sich schwerlich solche Aeusserungen entschlüpfen lassen. Es ist wieder gerade das Gegentheil wahr von dem, was er gesagt hat. Denn in der

---

1) Ein solcher Hinweis und unmittelbarer Verkehr mit dem Publikum ist gar nichts seltenes; wir erinnern nur an Frieden 543 ff., Wolken 1090 ff., Wolken 1103 ff.

zweiten Hälfte der epirrhematischen Syzygie weht ein eben so kriegerischer, wenn nicht noch kriegerischerer Geist wie in der ersten, und wenn es, um nur einen Punkt heraus zu greifen, von den Rossen heisst:

*ἄξιοι δ' εῖσ' εὐλογεῖσθαι πολλὰ γὰρ δὴ πράγματα  
ξενθιτρεγκαν μεθ' ἡμῖν, εἰσβολάς τε καὶ μάχας,*

so kann doch eine solche Ausserung bloss Rittern, nicht aber Heliasten gegeben werden, selbst abgesehen davon, dass die glänzende Waffenthat, auf welche an jener Stelle angespielt wird, nicht lange vor der Aufführung des Stücks und zwar von Rittern vollführt worden war.

Zuletzt meint Beer (S. 31), nur wenn wir uns den Führer des Gesamtchores als einen Richterling dächten, würde es erklärlich, warum dieser in den Versen 1254 ff. zur Belohnung für seine dem Wursthändler geleisteten Dienste gerade jene Stelle, (das Amt eines *ὑπογραφεὺς δικῶν*), sich ausbäte, und zugleich sähe man ein, wie der dort Redende sagen konnte *μέμητος ὅτι ἀνήρ γεγένησαι δι' ἐμέ*. Denn er sei es gewesen, der den bereits flüchtenden Wursthändler zur Umkehr vermocht und ihm auch sonst wesentliche Dienste geleistet hätte.

Doch dem ist nicht so. Es ist der Chorführer der Ritter, der die Worte spricht; er darf sich seiner Verdienste rühmen, nicht als ob er es gewesen wäre, der den Wursthändler zum Bleiben bewog und die Ritter herbeirief, — das that Demosthenes — sondern weil er mit seinen Leuten dem schwer bedrängten Manne gegen den Gerber zu Hülfe kam; um das Amt eines *ὑπογραφεὺς δικῶν* aber, eines „Privatsecretairs“ oder „Concipienten der Processschriften“, bittet er ihn, offenbar nur im Scherze, des wegen, weil dasselbe unter Kleon, wo es Phanos bekleidet zu haben scheint, unzweifelhaft ein sehr einträglicher Posten war.

Nach dem allen hat Beers mit so viel Sicherheit aufgestellte Eintheilung in zwei wesentlich verschiedene Halbchöre auch nicht einen Schein von Berechtigung für sich.

Den Weiberchor in den Ekklesiazusen lässt Beer, ebenfalls mit Unrecht, in zwei Hälften zerfallen. Er schreibt S. 169: „Da die Dienerin zögert, die Mädchen (v. 1138),

die wohl nur die eine Hälfte des Chores bildeten und vielleicht kleinere Fraktionen waren. Wegen derselben, so röhnet v. 1151 der antike Halbheilige an sie die Frage *τι ἡδε δεργίας* *ἔγειν* 2. 2. 1152. Hierbei wahrscheinlich sind unter den Mädeln, welche die Diennerin mitbringen soll, Statistinnen zu verstehen, die ein Parachoregym ausmachten: keinesfalls sind Personen des Chores damit gemeint, wenn auch der Scholiast zu *ταῦτα ταῦτα οὐδεῖτες* bemerkt: *ταῦτα τοῦ γοργοῦ*, und Faber sie als *scortilla quibus constabat chorus* betrachtet. Denn der Chor hat zum Schluss noch ein Hypochem zu singen und zu tanzen: wird er da wohl etliche oder gar die Hälfte und zwar die jugendliche Hälfte von sich gelassen und mit so wesentlich geschwächter Kraft den schwierigen Tanz auszuführen unternommen haben?

Von zweien Chorhälften in diesem Stücke spricht auch Bergk einmal, da wo er angibt, warum er v. 30. 31 dem Chor zuweist. *Choro tribui*, sagt er, *vulgo ΤΥ. A. cf. v. 43. Prodeunt enim mulieres passim, sed dimidia tantum chori pars, urbanae mulieres: rusticae postea demum accedunt.* Mit diesen Worten ist jedoch nur scheinbar, nicht wirklich eine Theilung ausgesprochen. Denn gesetzt auch, der Chor hätte sich aus verschiedenen Bestandtheilen zusammengesetzt, so schliesst das gar nicht aus, dass er vom Augenblicke seiner Vereinigung an als einheitliches Ganzes redet und handelt. Hieran aber scheint festgehalten werden zu müssen.

In den Vögeln lässt Bode den Chor in zwei Hälften zerfallen. Nach der Parodos, meint er, theilten sie sich in regelmässige Hemichorien, so dass, wie die Grammatiker ausgerechnet hätten, zwölf männliche Vögel von verschiedenen Gattungen auf die eine, und zwölf weibliche wiederum von verschiedenen Gattungen auf die andere Seite der Thymerle zu stehen kämen.

Nun ist es richtig, der Scholiast zu Ritter v. 589 sagt mit deutlichen Worten: *ώς καὶ οὐτος* (sc. οὐτοις τοφοῖς) *ἀπηριθμούσει* *ἐν Ορνιστι*, *ἄρρενας μὲν ὄρνις τοφή, θηλεῖας δὲ* *ιοσαντιας*, und diese Angabe findet im Texte des Dichters ihre Bestätigung. Trotzdem war es ein Missgriff Bode's, aus dieser vom Scholiasten angestellten Zählung zu schlies-

sen, derselbe constatire eine Theilung des Chores in eine männliche und eine weibliche Hälfte. Man kann mit Sicherheit behaupten, dass er das nicht beabsichtigt hat. Denn wenn er erst schreibt: *στρειστήκει δὲ ὁ χορὸς (ὁ μὲν ωμι-  
ζὸς) ἐξ ἀνδρῶν ἥδη καὶ γυναικῶν, ὅμοι δὲ καὶ ἐξ παιδῶν,  
καὶ, ὡς καὶ οὗτος ἀπηρίθμιστεν Ἡρακλεῖσιν, ἀρρενας μὲν ὄρης  
ιπ', θηλείας δὲ τοσαῖτας*, dann aber fortfährt: *ἔστι δὲ ὅτε  
καὶ ἡμιχόρια ἴστατο ἐξ ἀνδρῶν καὶ γυναικῶν*, so bedarf es in der That kaum noch des Hinweises darauf, dass der Scholiast nur Vögel von verschiedenem Geschlecht auftreten lässt, nicht aber diese in zwei getrennte Halbchöre vereinigt wissen will. Er hätte dann vom Auftreten der Hemichorien früher sprechen müssen.

Ist diese Untersuchung richtig geführt, so würde sich aus ihr dasselbe Resultat ergeben, welches Richter gefunden hat, dass nämlich eine Theilung in zwei Halbchöre nur in seltenen Fällen vorgenommen ist und dann den Zweck hat, durch Gegenüberstellung feindlicher Parteien die Handlung zu beleben oder der Durchführung einer bestimmten Idee zu dienen, ein Resultat, zu welchem auch schon Kolster gekommen war, da er a. a. O. S. 22 schrieb: *non sine causa idonea factam esse istam divisionem quisque intelligit, sed in iis tantum fabulis ei locum fuisse, ubi ipse chorus plane diversa appeteret atque duo ista hemichoria sibi infensa essent.*

---

## IX.

### Die Parachoregemata.

Eine Art von Gegensatz zu den *ἡμιχόρια* bilden die sogenannten *παραχοριγύματα*. Denn während jene aus einer Theilung des Chores behufs eines zeitweiligen Antagonismus hervorgehen, sind diese eine Nebenleistung oder auch ein Zuwachs der Choreuten zu ganz bestimmten, immer aber verschiedenen Zwecken.

Man hat lange darüber gestritten, was eigentlich unter *παραχοριγύμα* zu verstehen ist; namentlich hat es grosse

Schwierigkeiten gemacht, *παραχορήγμα* und das verwandte *παρασκήνιον* von einander zu halten und sichere Grenzen zwischen beiden zu ziehen.

Die Hauptstelle hierüber findet sich bei Pollux, wo es IV, 109 und 110 heisst: *ὅπότε μὴν ἀντὶ τετάρτον ἐποχεῖτον δέοι τινὰ τῶν χορευτῶν εἰπεῖν ἐν φόδῃ, παρασκήνιον καλεῖται τὸ πρᾶγμα, ὃς ἐν Ἀγαμέμνονι Λίσκύλον· εἰ δὲ τέταρτος ἐποχεῖται τι παραχορήγξατο, τοῦτο παραχορήγμα ὄνομά τε εἰσι, καὶ περιφέρεται φασιν αὐτὸν ἐν Μέμνονι Λίσκύλον.*

Hält man sich an den Wortlaut des Satzes, so kann er nichts anderes bedeuten als dass im Paraskenion ein Choreut statt einer vierten Bühnenperson singt, im Parachoregemata aber eine vierte Bühnenperson selbst etwas spricht.<sup>1)</sup>

Damit ist freilich wenig gewonnen; eine klare Vorstellung von der Aushülfе einer vierten Bühnenperson gewinnt man aus diesen Angaben nicht, wie sie denn Pollux selbst nicht gehabt zu haben scheint.

Dazu kommt, dass die Handschriften nicht übereinstimmen und zu den abweichendsten Deutungen Veranlassung geben. Fritzsche, der Thesmophor. p. 251 von dieser Stelle handelt, verwirft sie als irrig und verlangt geradezu, man solle für *παρασκήνιον παραχορήγμα* und für *παραχορήγμα παρασκήνιον* einsetzen, indem er dafür hält: *Choreutarum propria fuerunt Parachoregemata, Paraskenia autem histrionis.*

Ganz anders urtheilt Richter; er ist der Ansicht, dass mit jener ersten Berufung auf den Agamemnon die Stelle gemeint sei, wo (von v. 1028 ab) der Chor oder ein und der andere der Choreuten ganz wie ein Schauspieler sich mit der Cassandra und dann mit der Clytaemnestra unterhalte. Daraus glaubt er folgern zu dürfen, wir hätten allemal dann ein *παρασκήνιον*, wenn der Chor oder ein Choreut als vierter Schauspieler auftritt, oder um seine eignen Worte anzuführen: *quod παρὰ τὴν σκηνήν, extra scenam, sive loquuntur sive canunt sive inter canendum loquuntur (εἰπεῖν ἐν φόδῃ) παρασκήνιον est.*

1) Cf. Beer p. 12.

Es werden schwerlich Viele mit dieser Erklärung einverstanden sein. Denn wenn sie Gültigkeit hätte, dann müsste alles Dialogische, was dem Koryphäus zufällt, — und das ist in der Komödie eine ganz beträchtliche Masse — unter *παρασκήνια* verstanden werden, so dass diese Partie den Gegensatz zu den *χορικά*, der eigentlichen Melik, bildete, eine Consequenz, zu der sich Richter alles Ernstes bekannt hat.<sup>1</sup> Allein das geht um des willen nicht, weil an der betreffenden Stelle des Pollux *παρασκήνιον*, mag es zunächst bedeuten, was es will, etwas dem *παραχορίγμα* Verwandtes oder ihm Entgegengesetztes bezeichnen muss, und zwar eine Erscheinung, die nur ausnahmsweise auftritt, nicht aber immer und immer wieder, wie die Wechselrede zwischen dem Chor und Personen der Bühne. Zudem wäre es ganz unverständlich, warum Pollux und noch dazu mit solcher Unbestimmtheit sich auf Agamemnon beruft, während ihm doch, falls er die Ansicht hegte, die Richter ihm unterschiebt, hundert und aber hundert sichere Beispiele zur Verfügung standen.

Dass *παρασκήνιον*, worüber sich leider keine weitere Notiz im Alterthume findet, etwas bedeutet, was mit der Bühne in Verbindung steht, was auf oder neben oder hinter ihr vorgeht, besagt schon der Name, und dass es eine ausserordentliche Leistung auf dem Gebiete der scenischen Darstellung, eine Vermehrung des Bühnenpersonals durch einen vierten Schauspieler ist, wie Fritzsche will<sup>2</sup> und nach seiner Ansicht auch Pollux geschrieben hätte, wenn er nicht alles durcheinander würfe, (*diversa confudit more suo Pollux*),

---

1) Prol. Pac. p. 34 schreibt er: *Binae igitur quum sint chori partes, τὰ χορικὰ μέλη et παρασκήνια, hae tamen ab eodem choro aguntur.*

2) Etwas anderer Meinung ist Beer, der im Anschluss an Pollux das Singen eines Choreuten statt einer vierten Bühnenperson als Paraskenion fasst; derselbe geht aber auf alle Fälle zu weit, wenn er auch den Chor der Frösche und den Musenchor in den Thesmophoriazusen, weil sie einen Gesang hinter der Bühne aufführen, zu den Paraskenien gezählt wissen will, denn das sind beides, wie sich später zeigen wird, Parachoregeme.

lässt sich aus dem Gegensatz, in dem es zum *παραχορίγμα* steht, mit ziemlicher Sicherheit schliessen.

Es bedeutet aber der Ausdruck *παραχορίγμα* zunächst eine aussergewöhnliche Leistung des Choregen, etwas, das zu seinem *χορίγμα* hinzukommt, und insofern ist auch das *παρασκήνιον* ein *παραχορίγμα*, da ja dem Choregen auch die Pflicht oblag, für den vierten Schauspieler zu sorgen; es ist nur eine besondere Art von *παραχορίγμα*, die sich leider nicht mehr ganz genau definiren lässt. Dann aber ist der Begriff des Parachoregems näher dahin zu präzisieren, dass es von einer besonderen Verwendung des Chores oder doch eines grösseren Theiles desselben als Nebenschauspieler oder Nebenchoreuten, sowie auch von einer Vermehrung des Chorpersonals zu verstehen ist.

Glücklicherweise wird nämlich vom *παραχορίγμα* noch in einigen Scholien gehandelt.

In Betreff der Töchter des Trygaios, die bei der Auffahrt ihres Vaters zugegen sind und ihn zurück zu halten suchen, heisst es zu v. 114, 20: *τὰ τουτά παραχορίγματα καλοῦσιν, οἷα νῦν τὰ παιδία ποιεῖ καλοῦντα τὸν πατέρα. εἴτα πρὸς οὐδὲν ἔτι τούτοις χρήσεται*, und über den unsichtbaren Froschchor wird zu v. 209 bemerkt: *ταῦτα καλεῖται παραχορίγματα, ἐπειδὴ οὐχ ὄρῶνται ἐν τῷ θεάτρῳ οἱ βάτραχοι, οὐδὲ ὁ χορός, ἀλλ' ἔσωθεν μυοῦνται τοὺς βατράχους*. Da nun in beiden Fällen die Choreuten verwandt sind, während der Chor noch nicht in die Orchestra eingezogen ist und seine eigentliche Thätigkeit noch nicht begonnen hat, so bedeutet *παραχορίγμα* eine jede Verwendung des Chores, die zu seinen gewöhnlichen Functionen als aussergewöhnliche Leistung hinzutritt, und wobei er sich auf der Bühne zeigen oder hinter ihr verborgen sein kann.

Wer sind aber jene Personen, welche die Rollen der Mädchen und der Frösche übernehmen?

Wenn im Frieden nur eine Tochter des Trygaios sichtbar würde und mit dem Vater spräche, so könnte man mit den vorhandenen Mitteln ganz bequem auskommen. Denn der eine Diener ist nach v. 49 in das Haus gegangen und tritt erst v. 180 als Merkur wieder auf, er wäre also für



die Rolle der Tochter recht gut zu brauchen gewesen. Wenn nun trotzdem der Scholiast bemerkt: *τὰ παιδία ποεῖ* *ζαλοῦντα τὸν πατέρα*, so wird bestätigt, was schon im Plural der Verse 111, 112, 113, 115 ff. ausgesprochen liegt, dass mehrere Töchter des Trygaios zum Vorschein kamen. Bei dem Ernst der Lage ist nun nicht daran zu denken, dass eine für alle gesprochen habe, sondern es wird es sich keine haben nehmen lassen, auch ihrerseits den Vater mit Bitten zu bestürmen, von der verwegenen Luftreise abzustehen. Auch lässt sich mit Leichtigkeit bestimmen, was von Allen zusammen gesungen und von den Einzelnen gesprochen ist. Für den gemeinsamen Gesang war sicherlich das *ζογιζόν* zu Anfang der Scene (v. 114. 118) bestimmt, das im daktylischen Rhythmus abgefasst ist und nach dem Scholiasten zu v. 114 eine Parodie auf eine Stelle aus dem Aiolos des Euripides enthält. Die übrigen Aeusserungen der *ζόηα* sind in iambischen Trimetern, also den Versen des Dialoges abgefasst, und darum je einem Mädchen zu überweisen. Es werden aber zu sieben verschiedenen malen von Seiten der Kinder Fragen gestellt, resp. Bemerkungen gemacht, und daraus hat Richter, wogegen sich schwerlich etwas Begründetes einwenden lässt, die Folgerung gezogen, es habe das *παραζορίγμα* aus sieben Mädchen bestanden, die natürlich verkleidete Knaben waren.

Bei v. 149 entlässt der Vater seine Töchter und dieselben ziehen nun mit dem ersten Diener, der noch auf der Bühne war, durch die Mittelthür ab, durch welche sie auch gekommen waren.

Nach dem Scholiasten treten sie nicht wieder auf; *εἴτε* *περὸς οὐδὲν ἔτι τοίτοις χρήσεται*, meint er. Doch damit dürfte er nicht das Rechte getroffen haben, da es höchst wahrscheinlich ist, dass die beiden Knaben, die gegen Ende des Stücks auftreten, der Sohn des Lamachus (v. 1201 ff.) und der des Kleonymus (v. 1287 ff.), von Leuten aus der Zahl derer gegeben werden, welche die Rolle der Mädchen gespielt haben. Es sind das aber ohne Frage wirkliche Kinder (Knaben) gewesen, da sonst die Illusion doch allzu sehr gestört sein würde. Dazu spricht der Scholiast nur

von Kindern, so gut wie der Dichter; ferner sind auch sonst, wie z. B. in den Wespen, Knaben mit aufgetreten, und endlich übersteigen Leistungen, wie sie hier verlangt werden, die Kräfte des jugendlichen Alters durchaus nicht. Zudem wird berichtet, dass es *παιδῶν χοροί* gab, wo Gelegenheit geboten war, sich im Singen zu üben, und dass nicht selten Knaben bei Gastmählern Gesänge vortrugen.<sup>1)</sup>

Anders ist es beim Neben-Chor der Frösche; dieser ist aller Wahrscheinlichkeit nach von den Choreuten gestellt worden.

Dionysos, der über den Acheron setzen will, um nach der Unterwelt zu kommen, hat den Kahn des Charon bestiegen und soll nun fleissig mit rudern helfen. Aber er weiss nicht, wie man sich dabei anstellt, ist er doch *ἄπειρος, ἀθαλάττωτος, ἀσαλαμίνιος*. Doch Charon heisst ihn gutes Muthes sein; sobald er nur erst das Ruder einsetzte, werde er die schönsten Gesänge, wunderbare Lieder der melodischen Frösche vernehmen. Und kaum hat er das *καταχέλευσμα: ὡδὸπότ,* *ῳδὸπότ* angestimmt, als die Frösche die verheissenen Lieder folgen lassen, in denen sie das schöne Leben in den Sümpfen verherrlichen und die Gunst rühmen, deren sie sich bei den Göttern und den Musen erfreuen, das alles mit dem immer wiederholten, der Natur so treu nachgebildeten Rufe *βρεκενεκέξ κοάξ κοάξ* durchflechtend und umsäumend. Auf die Dauer aber vermag Dionysos das Geschrei nicht zu ertragen, zumal die Frösche ein immer rascheres Tempo einschlagen und damit auch ihn zu immer grösserer Eile und Geschwindigkeit im Rudern zwingen. Das Mittel, durch Bitten die Frösche zum Schweigen zu bringen, erweist sich als unnütz; so sieht er sich genöthigt, sie mit ihren eigenen Waffen zu schlagen. Er hebt an *βρεκενεκέξ κοάξ κοάξ* zu schreien, und will, wenn es sein muss, den ganzen Tag damit fortfahren. Hierüber entsetzt verstummen die Frösche, und Dionysos, der sich seines Sieges freut, gelangt unbelästigt zum andern Ufer.

Hierauf beschränkt sich die ganze Thätigkeit der Frösche. Sie sind recht augenfällig ein *παραχορίγγιμα*. Denn hat es

1) Cf. Beer p. 45; Richter p. 41.

auch der Dichter für gut befunden, die Komödie nach ihnen zu benennen, so sind sie doch weder der eigentliche Chor, noch haben sie überhaupt eine hervorragende Bedeutung.

Man hat gemeint, die Frösche tauchten während des Gesanges ab und zu aus dem Wasser hervor, und hat demgemäß ihr Costüm zu bestimmen versucht. Allein es spricht nichts dafür, dass sie sichtbar gewesen seien. Denn würde nicht Dionysos bei ihrem Anblick, der sicherlich an grotesk-komischem Character seines Gleichen gesucht hätte, in laute Verwunderung ausgebrochen sein? Würde er nicht in ähnlicher Weise wie die zwei Athener beim Anblick der Vögel die schöne Gelegenheit wahrgenommen haben, allerlei witzige, decente und indecente Bemerkungen anzubringen? Da dem nicht so ist, so hat ohne Zweifel der Froschgesang so gut hinter der Scene stattgefunden, wie der Gesang der Musen in den Thesmophoriazusen, und damit ist die Frage nach ihrem Costüm gegenstandlos geworden. Uebrigens hat der Schol. zu v. 209 hierüber schon die richtige Ansicht, wie er denn auch bereits treffend bemerkt, dass die eigentlichen Choreuten hinter der Bühnenwand den Froschgesang aufführen.

Mit dem eben besprochenen Chore der Frösche hat der Chor der Musen in den Thesmophoriazusen rücksichtlich der Einführung und Behandlung die grösste Aehnlichkeit.

Euripides steht von seinem Schwager Mnesilochos begleitet vor dem Hause des Agathon, um diesen zu bewegen, für ihn in den Tempel der Thesmophorien zu gehen und dort in der Versammlung der Weiber zu seinen Gunsten zu sprechen. In diesem Augenblick kommt ein Diener des Agathon aus dem Hause, um den Göttern zu opfern, da sein Herr eben im Begriffe stehe, zu dichten. Derselbe habe, so äussert er sich, den Bau eines Dramas vor; schon sei er dabei zu schmieden und zu hämmern. Auch seien die Musen bereits in das Haus eingekehrt. Kurz darauf erscheint Agathon selber, ganz wie ein Weib gekleidet, vor dem Hause, um im Strahle der Sonne die Strophen besser biegen zu können, und nachdem er präludirt hat, fordert er in einem Liede die Musen auf, zu Ehren der unterirdischen Gottheiten die Fackeln zu ergreifen, zu tanzen und zu singen.

Und diesem Wunsche willfahren die Musen; sie feiern in Liedern die Götter sowie das Spiel und den Tanz der Charitinnen. Dieser Gesang ist offenbar kein Theil des neuen Dramas, wie viele gemeint haben, sondern nur die Vorbereitung zu ihm, der Anruf der Götter. Demnach darf auch nicht mehr gesagt werden, Agathon spiele die Rolle eines Schauspielers, und der Chor, welcher hier singt, sei der Chor des betreffenden Stükess.

Da der Diener gesagt hatte, dass die Musen in das Haus eingezogen wären, und doch nur Agathon auf dem Ekkyklema herausgedreht wurde, nicht aber der Chor, so war dieser unsichtbar und sang die Partieen, die ihm gehörten, hinter der Bühne. Nichts lag aber näher, als dass die Weiber des eigentlichen Chores, die Thesmophoriazusen, die erst viel später auftraten und einstweilen noch unbeschäftigt waren, die Musen gaben oder doch ihren Gesang aufführten, und um des willen verdient der Musenchor mit demselben Rechte wie der Froschchor ein *παραχορίγμα* genannt zu werden, wenn auch der Scholiast in diesem Falle den Ausdruck nicht anwendet.

Von solchen Parachoregemen, wie sie bisher besprochen wurden, hat auch die Tragödie öfters Gebrauch gemacht. Es gehören hierher die *Προπομποί* am Ende der Eumeniden des Aeschylus (v. 1033 ff.), die *Θεράποντες* im Hippolytos des Euripides (V. 61 ff.), die *Ποιμένες* im Alexander desselben Dichters (nach den Scholiasten) u. s. w.<sup>1</sup> Diese *παραχορίγματα* sind gleichfalls der Mehrzahl nach hinter der Bühne verborgen, und auch hier wird ausdrücklich bezeugt, dass etliche aus der Zahl der Choreuten die Partie zu übernehmen hatten, da es in einem Scholion zu v. 17 des Hippolytos heisst: *ἐνταῦθα μὲν οὐν δύναται προπομποίσασθαι τοῖς ἀπὸ τοῦ χοροῦ*.

Von ganz anderer Art sind diejenigen Parachoregema, die nicht sowohl als eine Nebenleistung des noch unbeschäftigten Chores gelten können, sondern die eine Vermehrung des Chorpersonals, einen extraordinären Chor neben

1) Vergl. Fritzsche zu Thesmophor. v. 101.

und bei dem Hauptchore bezeichnen. Zwar ist der Name für diesen Fall nicht überliefert, aber trotzdem wird man kein Bedenken zu tragen brauchen, auch dann von einem *παραχορήγημα* zu sprechen, wenn der Chor einen Zuwachs erfährt, da dieser eine aussergewöhnliche Ausgabe, ein besonderer Kostenaufwand des Choregen ist.<sup>1</sup>

*Παραχορηγίματα* aus dieser Klasse sind die fackeltragenden Knaben in den Wespen, die Frauen und Mädchen in der Parodos der Frösche, jene vier Vögel, die noch vor dem eigentlichen Vogelchor auftreten, die ausserrathenischen Contingente im Frieden, sowie endlich die Nebenchöre der Lacedämonier und Athener am Ende der Lysistrate.

Von den Knaben, die in den Wespen die Heliasten begleiten, ist am Ende dieser Abhandlung unter der Rubrik Wespen ausführlicher die Rede.

Der weibliche Nebenchor in den Fröschen wird ebenfalls erst an einer späteren Stelle eingehender besprochen werden.

Was die vier überzähligen<sup>2</sup> Vögel in dem gleichnamigen Stücke betrifft, so sind dieselben der *φοινιζόπτερος* oder Flamingo, der *Μήδος* oder persische Hahn, dann ein Enkel jenes Epos, der mit seinem Gesange die Vögel zusammenruft, also ein zweiter Wiedehopf, und viertens der Vogel *κατωφαγᾶς*. Diese vier ziehen *σποράδην* ein, da Peisthetairos und Euelpides Zeit haben, jeden einzelnen zu begaffen und nach Namen und Herkunft zu fragen. Jetzt erst, nachdem die vier „aristokratischen“ Vögel gravitätischen Schrittes einer nach dem andern aufgetreten sind und irgendwo

1) Denn dass derselbe Choroge, welcher den regelmässigen Chor stellte, auch die zu chorischen Nebenleistungen erforderlichen Personen in Sold nahm, ist nicht zu bezweifeln. Unter Umständen möchte das freilich erhebliche Kosten verursachen. Ward es aber für einen zu viel, so theilten sich zwei in die Choregie, wie es z. B. bei der Aufführung der Frösche der Fall war. In einem Scholion zu v. 404 heisst es nämlich: *Ἐπὶ γοῦν τοῦ Καλλίου τούτου φησίν Αριστοτέλης ὅτι σύνδυο ἔδοξε χορηγεῖν τὰ Διονύσια τοῖς τραγῳδοῖς καὶ κωμῳδοῖς.*

2) Der Scholiast bemerkt zu v. 297: *ἀπὸ τούτου ἡ καταφύγησις τῶν εἰς τὸν χορὸν συντεινόντων προσώπων κδ', ἐν περιττῷ ληφθέντων τῶν προκατειλεγμένων.*

auf der Orchestra, wahrscheinlich in den seitwärts gelegenen Vertiefungen zwischen der Orchestra und der Scene Platz genommen haben, hält der wirkliche Chor in einer Stärke von 24 Mitgliedern seinen geräuschvollen, buntschillernden Einzug.

Auf den ersten Blick will es scheinen, als hätte Aristophanes nicht nöthig gehabt, dieses *παραχορίγμα* einzuführen; man sieht nicht ein, was die vier Vögel eigentlich sollen. Und doch sind sie nichts weniger als unnütz. Auffallend costümirt, wie sie sind, und einzeln, wie sie ankommen und sich den Blicken der Schauspieler und des Publicums aussetzen, geben sie dem Dichter die schönste Gelegenheit, das Feuer seines Witzes sprühen und leuchten zu lassen; sodann hat ihr prächtiges Auftreten den Zweck, die Erwartungen auf den wirklichen Chor, dessen Vorboten sie sind, noch mehr zu spannen, und ihn gleich von vornherein mit dem Nimbus der Vornehmheit zu umkleiden.<sup>1</sup> Endlich aber mag sie der Dichter, wie Wieseler vermuthet, auch in der Absicht auftreten lassen, um sich ihrer später als Musiker zu bedienen. Dies ist jedoch lediglich Vermuthung; im Stücke selber findet sich keine Notiz, die zu einer solchen Annahme berechtigte.

Das *παραχορίγμα* des Friedens wird gleichfalls am Ende dieser Abhandlung eingehender besprochen werden.

Ueber die *παραχορίγματα* am Schlusse der Lysistrate dürfte Folgendes zu bemerken sein.

Wiewohl sich die beiden feindlichen Halbchöre endlich mit einander versöhnt und sich zu dem Zwecke vereinigt haben, dem Kriege ein Ziel zu setzen, so ist doch die Friedenssehnsucht des Dichters nur erst zum Theil erfüllt. Wohl haben sich Männer und Frauen im eigenen Staate wieder gefunden, aber Athener und Spartaner trennt noch immer bittere Feindschaft. Die muss auch ihr Ende erreichen.

1) Es scheint uns verfehlt, wenn Kock einmal den Chor einen Tross von Plebejern nennt. Wer hat denn die Macht im Vogelreich, die vier stolzen ausländischen Vögel, die nur kommen um wieder zu verschwinden, oder die 24 vermeintlichen Plebejer, bei deren Zwitschern und Durcheinanderschreien den Athenern angst und bange wird?

chen, soll die Komödie mit vollem Jubel schliessen. Darum treten Athener und Lacedämonier als Vertreter ihrer beiderseitigen Staaten auf; Lysistrate hält ihnen ihr Unrecht vor, söhnt sie mit einander aus, und ladet sie dann zu einem Festschmause auf der Burg ein. Hier gerathen alle in die gehobenste, ausgelassenste Stimmung, denn die Gesandten tragen, als sie vom Mahle zurückkehren, Verlangen danach, in Tanz und Gesang ihrer Freude Ausdruck zu geben. Der Chor der Lakoner eröffnet den Reigen (1247—1272). Hierauf theilt Lysistrate den Athenern und Lakonern ihre Weiber zu und fordert von Neuem zu Gesang und Reigentanz auf. Diesem Wunsch kommen zunächst die Athener mit einem Hyporchemma nach und daran schliesst sich zuletzt wieder ein spartanisches Tanzlied.

Beer nimmt in diesem Stücke einen dreifachen Chor an: den Chor der Greise, der zugleich die Athener zu spielen habe, den Chor der Weiber und den Chor der Lakoner. Dieser Eintheilung folgt E. Droysen,<sup>1</sup> nur mit dem Unterschiede, dass er den Chor der Greise bei v. 1188 von der Bühne abtreten und bei v. 1279 als Athener wieder erscheinen lässt, während Beer dafür hält, der noch anwesende Chor der athenischen Frauen (?) und Greise werde wohl den Athenerchor gesungen haben.

Uns will weder die eine noch die andere Auffassung gefallen, wir glauben vielmehr, dass auch der Athenerchor ganz wie der der Lakoner von einem besonderen Parachoreogem gestellt wurde. Denn bei v. 1043 verlässt der weibliche Halbchor die Bühne und steigt in die Orchestra hinab, um sich zu gemeinsamer Thätigkeit mit dem männlichen Halbchor zu verbinden.<sup>2</sup>

Zunächst singen sie in Gemeinschaft das canticum v. 1043—1072. Bei v. 1073 meldet der Chorführer die Ankunft der spartanischen Gesandten,<sup>3</sup> mit denen er sich

1) Quaestiones de Aristophanis re scenica p. 61.

2) Cf. v. 1042: *αλλὰ κοινὴ συσταλέντες τοῦ μέλους ἀρχόμεθα.*

3) *καὶ μὴν ἀπὸ τῆς Σπάρτης οἰδὶ πρέσβεις ἔλκοντες ὑπῆρας χωροῖσθ...*

zu einer ein Zwiegespräch einlässt. Wenige Augenblicke später erscheinen Abgeordnete von Athen; sie werden ebenfalls vom Führer des Gesammtchors — denn von einer Theilung desselben ist nirgends die Rede — erst gesucht und als sie angekommen sind, mit der Lage der Stadt bekannt gemacht; es können also diese Athener unmittelbar mit der männlichen Hälfte des Chores identisch sein. Bei v. 1106 erscheint Lysistrate. Wiewohl sie vom Chor lebhaft begrüßt wird, wendet sie sich im Gespräch nicht nur an die Vertreter der beiden Staaten, und auch nur wenn keine Choreuten sind es, welche zum Mahle auf die Thronung geladen werden.

Ist diese Auseinandersetzung richtig, so weiss man auch, wo das athenische Hyporchema aufführt, dasselbe Paraphrasiogramm nämlich, welches die dialogische Partie der athenischen Gesandten zu übernehmen hatte.

Das Resultat lässt sich auch noch auf anderem Wege beweisen. Das Lied v. 1043 — 1072 steht mit dem Liede v. 1106 — 1215 in genauer antistrophischer Responsion. Von dem kleinen Liede, das als *στροφή* zu bezeichnen ist, wiegt es selbst wieder in *στροφή* und *ἀντιστροφή* zerfällt, auch es aber trotz des *Xoq.* vor vieler Handschriften und Ausgaben fest, dass es vom vereinigten Chor gesungen ist. Dann aber die Antistrophe, die doch auf gleiche Ausschaltung Anspruch hat, von einem Bruchtheile des Chores, dem zurückbleibenden Weibern, vorgetragen werden? Dass nicht; der ganze Chor blieb zusammen, wie denn auch kein Wort, keine Anspielung in dem Gesange der Art ist, dass man an Weiber zu denken genötigt wäre.

Es bleibt nach dem allen nichts anderes übrig, als von ~~unentbehrlichem~~ Chorpersonal anzunehmen, welches ~~ausreichte~~ während des Dialogs wie nachher, als das *Freigehe* vorüber war und Tanz und Gesang ihren Anfang nahmen, einen der Würde des Gegenstandes wie der Bedeu-

1) Eher zu diesem Vers, sowie zu v. 1189, wo er das *Xoq.* vor der Herausgeber gleichfalls wieder durch das richtige *Xoq.* ersetzt ist.

tung der beiden Städte entsprechenden Doppelnebenchor aufzustellen.

Ob der Nebenchor, der bei seinem zweiten Auftreten nothwendig aus der Mittelthür heraus kommen musste, auf der Bühne blieb und hier tanzte, oder ob er die Treppen zur Orchestra hinabstieg, um dort den Reigen aufzuführen, lässt sich nicht mit Sicherheit bestimmen. War letzteres der Fall, so muss der eigentliche Chor, um Platz zu schaffen, bereitwillig zurückgetreten sein. In jedem Falle aber haben sich schliesslich die Haupt- und Nebenchoreuten in der Orchestra vereinigt, um in gemeinsamem Zuge dieselbe zu verlassen.

Endlich nimmt Richter auch am Ende der Frösche noch ein Parachoregema an. Er schreibt prol. ad Vesp. p. 33: *in aliis fabulis ζωρά tantum πρόσωπα opus fuerunt, cuius modi comites sunt Aeschyli triumphantis in fine Ranarum, non choreutae, sed parachoregemata.* Doch darin wird ihm schwerlich Jemand Recht geben. Die Aufforderung Plutons, dem zur Oberwelt zurückkehrenden Aeschylus mit den heiligen Fackeln den Weg zu erleuchten und ihm unter Absingung einiger seiner Lieder das Geleit zu geben (cf. v. 1523: *γαίρετε τοίνυν ἴμετις τούτῳ χτλ.*), diese Aufforderung kann nur an den Chor gerichtet sein und der Chor ist es auch, der ihr augenblicklich entspricht. Denn in dem Schlussgesange betet er zu den unterirdischen Göttern, dass sie doch dem heimkehrenden Dichter eine glückliche Reise schenken möchten, und ist auch dieser Schlussgesang nicht aus dem Aeschylus entlehnt, wie der Scholiast meint, so trägt er doch ganz Aeschyleische Färbung. Dass die Choreuten den Dichter begleiten, ist zwar nicht ausdrücklich gesagt, darf aber unbedenklich angenommen werden, da sie durch nichts verhindert waren, auch diesen Theil der an sie ergangenen Aufforderung so gut wie den andern zu erfüllen. Und da ausserdem der Scholiast unter den *πρόσωποι* die Choreuten verstanden wissen will, insofern er zu dem *γαίρετε* bemerkt: *Πρὸς τὸν χορόν ἀντὶ τοῦ ἀνάπτετε ὡ μόσται,* und zu dem *πανσάμενῳ*: *Τὸ πανσάμενῳ εἰπεὶ οὐ χορός διότι τῷ μὲν δοκεῖν ἐν Σιδον ἦν, τῷ δὲ ἀλη-*

ἢ εἰς Ἀθήνας, ἐνθα ἐτελεῖτο τὸ δράμα — so scheint es doch hinlänglich erwiesen, dass Richters Hypothese von den *κωφὰ πρόσωπα* als unhaltbar zu verwerfen ist.<sup>1</sup>

Wer, wie z. B. Beer, *παραχορίγμα* in dem weiteren Sinne fasst, dass er darunter alles begreift, was der Chorége über das herkömmliche Maass hinaus zu leisten hat, also auch die Stellung eines vierten Schauspielers, der hat noch sehr viele *παραχορίγματα* zu verzeichnen, da es nur sehr wenig Stücke gibt, in denen die gewöhnliche Dreizahl der Schauspieler nicht um ein und den andern vermehrt würde.

Versteht man aber, wie wir das thun, unter *παραχορίγμα* jedes aussergewöhnliche Auftreten des Chorpersonals, sowie jede Vermehrung desselben zum Zwecke besonderer Verwendung bald auf der Bühne, bald hinter der Bühne, bald in der Orchestra, so dürften im bisherigen wohl alle Fälle aufgezählt sein, wo sich beim Aristophanes *παραχορίγματα* vorfinden.

---

## X.

### Ueber das Auftreten einzelner Choreuten.

Im völligen Gegensatz zu unserer Ueberzeugung, dass die chorischen Partieen nur entweder dem Koryphäus oder dem ganzen Chor, resp. Halbchören oder Parachoregemen zugetheilt werden können, nimmt Richard Arnoldt<sup>2</sup> in vie-

1) Die richtige Ansicht hat u. a. schon Fritzsche zu 1528 ausgesprochen. Dort heisst es: *Mystarum enim chorus iam sunt προπομποί carmenque canunt proempticum atque egredientes eum facibus ardentibus praelucent, plane ut in extremis Eumenidibus Areopagitae tanquam προπομποί. Etiam in Glauco Potniensi προπομποί cecinisse videntur Εἰσόδια —, quae res potius quam verborum similitudo scholastam movisse videtur, ut cogitaret de imitatione.*

2) Während des Druckes dieser Bogen kam uns die eben erschienene Abhandlung von Dr. Richard Arnoldt, (Scenische Untersuchungen über den Chor bei Aristophanes, Elbing 1871), in die Hände, worin unter anderem auch etliche von den Fragen, über die wir im obigen

len Fällen eine „Verwendung der Reihe nach sprechender Choreuten“ bei Aristophanes an. (S. S. 1.)

Ein schlagendes Beispiel hierfür soll der Acharnerchor 204 — 346 liefern, indem sich hier die Vertheilung der Chorpartieen unter die 24 Personen des Chores mit grösster Leichtigkeit und völlig gesetzmässig vollziehe.

Betrachten wir zunächst die Gründe, die Arnoldt für diese Art der Vertheilung geltend macht, nämlich die verschiedenen Aufforderungen und Fragen, Anreden und Befehle (S. 1), sodann die öfteren Wiederholungen und Variationen im Ausdruck und im Gedanken (S. 2), endlich den häufigen Wechsel des Metrums, mit dem der Wechsel der Personen Hand in Hand gehen soll (S. 3), so wird man aus unserer Darstellung ersehen haben, dass alle diese Momente wohl für die Vertheilung der Chorpartieen unter Koíryphäus und Chor sprechen, ein weiteres aber, und nun vollends eine Vertheilung des Stoffes unter 24 Personen, darf durchaus nicht daraus gefolgert werden. Oder wollte sich einer anheischig machen, wirklich 24 verschiedene Arten des Gedankens, des Ausdrucks und des Metrums nachzuweisen, wie man doch consequenterweise müsste? Und wenn man die Worte noch so sehr presste und auf die Nüancen noch so viel Gewicht legte, 24 Schattirungen im Auftreten des Chores wären nie und nimmer nachzuweisen, wohingegen anderseits alle Bedenken rücksichtlich der vielen Tautologien, Häufungen und Variationen ihre Erledigung finden, sobald man nur an einem gesonderten Auftreten des Führers und der vereinigten Choreuten, etwa in der Weise, wie es von uns geschehen ist, festhält.

Aber gegen die Eintheilung, die Arnoldt durchführt, muss man sich noch aus anderen Gründen erklären.

---

gehandelt haben, eine eingehendere Besprechung finden. Da es nicht mehr möglich war, im Verlauf der bisherigen Untersuchung auf jene Schrift Rücksicht zu nehmen, so wählen wir diesen Ort dazu, die hauptsächlichsten Differenzen, die zwischen den Ansichten des Verfassers und den unsrern namentlich in Betreff des Vortrages einzelner Choreuten obwalten, in Kürze hervorzuheben.

Es ist auffallend, dass sich bei den Alten keinerlei Angabe, ja auch nicht einmal eine Andeutung findet, auf die sich des Verfassers Hypothese stützen könnte. Er selbst räumt ein, „dass man im späteren Alterthum nichts mehr von einzeln sprechenden Chorpersonen wusste“ (S. 7), und „dass die völlige Unkenntniß der alten Philologen von einzeln singenden oder sprechenden Choreuten, die in den tragischen und komischen Scholien bemerklich ist, durch nichts widerlegt wird“ (S. 19). Dagegen könnte eingewandt werden, dass die alte Litteratur auch von anderen Hypothesen und Theorien nichts berichtet, die trotzdem für ausgemacht gelten können. Dem ist allerdings so. Diese Fälle sind dann aber immer von der Art, dass es eines historischen Beweises für die Existenz der Erscheinung kaum noch bedarf; dagegen ist die Ansicht des Verfassers so kühn, so wenig motivirt und in ihrer Durchführung mit so viel Wagnissen und Unzuträglichkeiten verknüpft, dass man vor allen Dingen wünschen möchte, bei den alten Gelehrten irgend einen Hinweis auf sie zu finden, um nur an ihre Möglichkeit glauben zu können.

Denn was für Bedenken stehen ihr nicht noch im Wege! Oder heisst es nicht nahezu unmögliches fordern, wenn man verlangt, dass ein einzelner Choreut, oder richtiger einer nach dem andern, also ein jeder der 24 Choreuten Verse und Strophen von verschiedener Länge, vom schwierigsten Metrum und in rascher Aufeinanderfolge im Sologesange vortragen soll? Das waren sie sicherlich ausser Stande zu leisten, so gut sie auch im allgemeinen Chorgesang ihre Schuldigkeit thun mochten. Denn dazu hätte ein Jeder von ihnen ein geübter und geschulter Sänger sein müssen, da es nichts Leichtes war, zugleich schön und laut zu singen, weil es galt ein grosses Theater auszufüllen und das in einem Augenblicke, wo der geräuschvolle Einzug von 24 Männern die Stille so gewaltsam unterbrochen hatte.

Ob es dem Verfasser, die Sache rein äusserlich betrachtet, gelungen ist, ohne Anwendung von Gewalt und rein willkürlicher Bestimmung die bewusste Eintheilung vorzunehmen, mag dahingestellt bleiben, man kann aber sein

Vorgehen nicht mehr gut heissen, sobald man den Inhalt näher ins Auge fasst. Es mag genügen, nur einige beliebige Punkte zum Belege heraus zu greifen.

*Xορ. ὁ καὶ* soll die Verse 338 — 340:

ἀλλὰ ννὶ λέγ', εἴ τοι δοκεῖ σοι, τὸ Λακε —

δαιμόνιον αὐτῷ ὅτῳ τῷ τρόπῳ σούστι φίλον·

ώς τόδε τὸ λαρχίδιον οὐ προδώσω ποτέ,

gesprochen haben. Aber wie käme ein einzelner Choreut, der dem grossen Haufen angehört und keinerlei hervorragende Stellung in ihm einnimmt, wie käme der dazu, dem Todfeinde so weitgehende Concessionen zu machen und der Beschlussfassung des Gesamtchors in so bindender Weise vorzugreifen?

Die Verse 344 — 346:

ἐκσέσεισται χαμᾶζ. οὐκ ὀρᾶς σειόμενον;

ἀλλὰ μή μοι πρόφασιν, ἀλλὰ κατάθον τὸ βέλος.

ώς ὅδε γε σειστὸς ἄμα τῇ στροφῇ γίγνεται,

werden dem *Xορ. ὁ καὶ* zugewiesen. Wie? Der allerletzte und unbedeutendste der Choreuten darf es sich herausnehmen, für das Gesamtpersonal zu sprechen, folgenschwere Verbindlichkeiten für dasselbe einzugehen, und sich wie ein Mann von Ausehen und Einfluss zu geberden? Sind das nicht alles Functionen des Koryphäus, oder, da an diesen hier wegen des Metrums und des stattfindenden gemeinsamen Tanzes auch nicht zu denken ist, des Gesamtchors?

Sonach vermögen wir beim besten Willen nicht einzusehen, wie der Verfasser glauben kann nachgewiesen zu haben, dass die Vertheilung der Chorgesänge an die einzelnen Choreuten durchaus geboten sei. (S. 4.)

Die Parodos des Chores in der Lysistrate hat Arnoldt in ganz ähnlicher Weise zerlegt wie die in den Acharnern. Wörtliche Wiederholungen und öfter wiederkehrende Aufforderungen zum vorwärts marschiren bestimmen ihn auch hier dazu anzunehmen, dass nicht dieselben, sondern verschiedene Personen der Halbchöre gehört wurden.

So richtig diese Gesichtspunkte an und für sich sind, so ist doch der Verfasser in ihrer Anwendung zu weit

gegangen und hat Resultate gefunden, deren Unrichtigkeit sich deutlich erweisen lässt.

Beginnen wir mit der wörtlichen Wiederholung. Es ist wahr, das iambisch-trochäische Strophenpaar des Männerchores (286 — 295 = 296 — 305) schliesst sowohl in der Strophe wie in der Antistrophe mit den Versen:

*q̄v q̄v.  
iov iov tov καπνοv.*

Allein kann hieraus ein Schluss auf die Verschiedenheit der vortragenden Personen gezogen werden? Gewiss nicht. Die Verse stehen an derselben Stelle innerhalb des Liedes, sie haben denselben metrischen Bau, und die Situation ist am Ende der Antistrophe noch im wesentlichen dieselbe geblieben wie in der Strophe. Ist es da zu verwundern, wenn dieselbe Person, d. h. hier der Chor, dieselbe Empfindung auch in denselben Worten äussert, zumal die Wendung einen refrainartigen Character hat? Die Wiederholung derselben Formel würde nur dann auffallend sein können, wenn eine andere Person sich ihrer bediente.

Rücksichtlich der vielfachen Aufforderungen zum Weitermarsch verweisen wir auf das, was kurz vorher über diesen Punkt gesagt ist. Es lässt sich das Moment wohl dazu brauchen, eine Zweitheilung des Chores und der chorischen Partieen durchzuführen, nicht aber eine allseitige Zerstückelung, wie Arnoldt sie annimmt. Denn wo käme man schliesslich hin, wenn man auf Grund einer jeden Nuance im Ausdruck desselben Gedankens immer wieder auf eine neue vortragende Person schliessen wollte? Würde dann die Zahl von 24 Choreuten noch ausreichen?

Behält man die Abtheilung bei, der wir im früheren das Wort geredet haben, so kann es nicht ausbleiben, dass nicht bloss der Chorführer, sondern auch der Chor selber einzelne Choreuten namentlich aufruft.

Es geschieht dies unter anderem in v. 289 (*ω Στρυ-  
μόδωρε*) und v. 303 (*ω Αίχνης*). Diese Anreden findet Arnoldt „nur im Munde einzelner verständlich, im Munde aller Choreuten aber unsinnig“, weil im letzteren Falle der

einzelne Choret sich selber beim Namen rufen, sich selbst diese oder jene Frage vorlegen müsste.

Aber ist das etwas so unerhörtes oder gar so albernes? Der vollstimmige Chor redet in dem einzelnen irgend ein hervorragendes, besonders bekanntes Mitglied, und in ihm auch die andern, schliesslich also sich selber an. Es wird dasselbe Verfahren eingeschlagen, welches der Koryphäus so oft beobachtet. Wenn derselbe v. 254 den Drakes oder v. 266 den Philurgos nennt, wendet er sich da bloss an diese einzelnen Männer oder nicht vielmehr an den Gesammtchor? Das betreffende Individuum aber, das von den Choretten gerufen wird, darf unbedenklich an dem Gesange Theil nehmen, weil es im Grunde nur für den Vertreter der anderen gilt und nur zu dem Zwecke genannt wird, damit der Aufruf einen mehr persönlichen Anstrich und dadurch grössere Lebhaftigkeit gewinne.

Von den übrigen Bemerkungen des Verfassers, die hierher gehören, ist uns noch eine von besonderem Interesse gewesen, das Geständniss nämlich, dass, weil von v. 371 an in regelmässiger Abwechselung und Schlag auf Schlag Frage und Antwort erfolge, es keine Frage wäre, „dass von dieser Stelle bis zum Schluss in der That nur zwei Personen (ein Mann und ein Weib) *und zwar überall ein und dieselben* mit einander haderten.“ Sehr wahr, sehr richtig; hätte sich doch der Verfasser dieser Worte auch sonst erinnert, er würde seltener auf die Idee gekommen sein, eine Chorstelle unter 6, 12 oder 24 Personen zu vertheilen. Oder drängen sich nicht auch in anderen Fällen, wie z. B. in der Parodos der Acharner, die Bemerkungen oft Schlag auf Schlag, so dass es ganz unmöglich ist anzunehmen, es habe jeder einzelne das Geschick besessen, sich mit der erforderlichen Schnelligkeit in die Denk- und Sprechweise des anderen zu finden?

Wir haben nur noch einiges wenige über seine Besprechung des Vögelchors zu sagen.

Wenn irgendwo, so ist er hierbei in consequenter Durchführung seiner Theorie zu völlig unannehbaren Resul-

taten gekommen. Man glaubt seinen Augen nicht trauen zu dürfen, wenn man liest:

*Χορ. ὁ α'. ποποποποποποποῦ μ' ἄρ' ὅς ἐκάλεσε; τίνα τόπον  
ἄφα νέμεται;*

*Χορ. ὁ β'. τιπιπιπιπιπιπίνα λόγον ἄφα ποτὲ πρὸς ἐμὲ  
φίλον ἔχων;*

*Χορ. ὁ γ'. ποῦ; πᾶ; πᾶς φῆς;*

*Χορ. ὁ ζ'. ξα ξα,*

*προδεδόμεθ' ἀνόσιά τ' ἐλάθομεν . . .*

Wie? die für den wirr durcheinander zwitschernden vielstimmigen Vögelchör so characteristischen, vom Dichter sicherlich nur zu diesem Zwecke ersonnenen Ausdruckswisen sollte immer je ein Choreut vorgetragen haben? Das glaubt, wer da will. Wir sind der festen Ueberzeugung, dass *ν* etwas rein unmöglich, und wenn möglich, ganz unerträglich ist. Und die schwierigen dochmischen Verse 327 ff. und 343 ff. sollen von einem beliebigen Choreuten aus dem grossen Haufen gesungen worden sein? Nimmermehr. Dazu hatte ein solcher weder das Geschick noch die Kräfte. Genug, an diesem Beispiel kann man recht deutlich sehen, wohin das Bestreben führt, die einzelnen Choreuten selbstständig aufzutreten zu lassen.

Schliesslich mag noch ein Wort von Westphal hier Platz finden, durch welches die Theorie vom Einzelvortrag, namentlich insofern sie bei der Parodos zur Anwendung kommt, gründlich erschüttert wird. Prolegom. zu Aesch. Trag. S. 67 fällt jener Gelehrte das wohlerwogene Urtheil: „Kommt in einer Tragödie, (und was er von dieser sagt, gilt eben so gut von der Komödie, vergl. die Bestimmungen des Aristoteles), beim ersten Auftritt des Chores zunächst *lediglich* der Vortrag eines einzelnen Choreuten vor, . . . so ist dies keine *πάροδος*, eben weil es kein Chorvortrag, sondern nur Vortrag eines Choreuten ist. In einem solchen Falle kann also erst einer späteren Partie der Tragödie der Name Parodos zu Theil werden. Etwas anderes ist es, wenn beim ersten Auftreten des Chores der Vortrag eines einzelnen Choreuten (des Chorführers) zugleich mit Strophen verbunden ist, welche vom Chore vorgetragen werden, denn

in diesem Falle wird der Vortrag des Koryphäus durch den Ausdruck *λέξις ὅλη* mit zur Parodos herzugezogen. *Eine Partie, welche lediglich und nur allein als Einzelgesang von einem oder auch mehreren Choreuten nach einander vorgetragen wird, kann keine Parodos sein, aber es ist nicht nöthig, dass sämmtliche Choreuten sich zugleich am Vortrag der Parodos betheiligen, eine von zwei Halbchören vorgetragene Partie kann auf den Namen Parodos mit vollem Rechte Anspruch machen.“*

## XI.

### Ueber den Tanz.

Bei der grossen Vorliebe, welche die Griechen für den Tanz hatten, einer Vorliebe, die so weit ging, dass sie sich die Götter so gut wie die Menschen daran erfreuen liessen und ihn fast bei keiner Zusammenkunft, namentlich bei keiner festlichen, mochte nun ein ernster oder ein heiterer Zug durch dieselbe hindurchgehen, missen konnten, war es nur zu natürlich, dass auch das Drama, das erhabene Spiegelbild griechischen Lebens und griechischer Sitte, reichlich damit bedacht wurde, zumal dasselbe aus einer Feier hervorging, von der die Orchestik einen nicht unwesentlichen Bestandtheil bildete.

Einen Chor ohne die entsprechende Orchesis vermochten sich die Griechen in der alten Zeit, so lange die Kunst blühte und der Geschmack gesund war, gar nicht zu denken. *Εἰ δέ τις, sagt Athen. XIV, 628, d, ἀμέτρως διαθείη τὴν σχηματοποιίαν καὶ ταῖς φθαῖς ἐπιτυγχάνων μηδὲν λέγοι κατὰ τὴν δοργησιν, οὗτος δὲ οὐδόκιμος. διὸ καὶ Αριστοφάνης ἡ Πλάτων ἐν ταῖς Σκεναῖς, ὡς Χαμαιλέων φησίν, εἴρητεν οὐτως*

*ώστ’ εἴ τις δρχοῖτ’ εὐ, θέαμ’ ἦν· νῦν δὲ δρῶσιν οὐδέν, ἀλλ’ ὥσπερ ἀπότιλητοι στάδην ἔστωτες ὠρύονται.*

Es richtet sich aber der Tanz nach der jedesmaligen Stimmung. Der Grundton, der durch eine Feier geht oder aus einem Gesange wiederholt, gibt auch der orchestischen

Bewegung ihr eigenthümliches Gepräge. Nothwendigerweise musste also die Tragödie einen besonderen Tanz haben, einen besonderen das Satyrdrama, und einen besonderen wieder die Komödie. Jener hiess bekanntlich ἐμπέλεια, der des Satyrdramas *άιζινης* und der der Komödie *κόρδαξ*.<sup>1)</sup>

Die ἐμπέλεια, die vor allem im *στάσιμον* der Tragödie zur Anwendung kam, während an anderen Stellen, wie in der *πάροδος* und in den kommatischen Liedern auch andere Tänze, z. B. hyporchematische, zugelassen wurden, hatte, wie schon ihr Name besagt und der Ernst des Gedankens es verlangte, einen gemessenen, ruhigen und würdevollen Character. Die Sikinnis, die im Satyrdrama gebräuchliche Tanzweise, war schon viel ausgelassener; das *πάθος* ging ihr ab, und ihre Schwenkungen wurden mit ausserordentlicher Geschwindigkeit vollzogen; besonders waren ihr burleske Sprünge eigen. Der Kordax endlich, der der Komödie eigenthümliche Tanz, leistete das äusserste von Lascivität und verleugnete niemals seinen phallischen Ursprung. Das erheilt schon aus den Prädicaten, welche ihm die Alten geben, so wenn Athen. XIV, 630 ihn zu den *φαῦλαι ὀρχήσεις* rechnet und ihn *φορτικός* und *παιγνιώδης* nennt, und wenn die Scholien zu Wolken 500 die Angaben enthalten: *κόρδαξ κωμική, ἵτις αἰσχρῶς κινεῖ τὴν ὁσπῖν*, und weiter: *ἔστι δὲ ὀρχήσεως κωμικῆς εἴδος ἀσχήμονος*. Ferner bezeugt Hesychius, dass eine nichts weniger als decente Mimik mit jenem „unästhetischen“ Tanze verbunden war, da unter *κορδακισμοί* seiner Angabe zufolge *τὰ τῶν μίμων γελοῖα καὶ παίγνια* verstanden wurden. Endlich ist eine Stelle aus Aristophanes selber geeignet, helleres Licht über das Wesen des unzüchtigen Tanzes zu verbreiten.

In der Parabase der Wolken wirft er seinem Nebenbuhler Eupolis vor, im Marikas ein betrunkenes altes Weib um des Kordax willen auf die Bühne gebracht zu haben, vergl. v. 555 und 556:

*προσθεῖς αὐτῷ γραῦν μεθύσην τοῦ κόρδακος εἶνεχ' ἦν  
Φρύνιχος πάλαι πεποίχ', ἦν τὸ κῆτος ἥσθιεν,*

1) Cf. u. a. Pollux IV, 99; Athen. I, 20, 1.

und aus diesem Umstände hat man schliessen zu dürfen geglaubt,<sup>1</sup> „dass das Wackeln und Stolpern eines Betrunkenen, dessen unstete Hüften vergebens nach Selbständigkeit streben, und der den Gang von aufgelösten Trochäen am anschaulichsten darstellt, hauptsächlich zu seinem Wesen gehörte.“

Nach Pausanias VI, 22, 1<sup>2</sup> stammt der Kordax aus Asien und ist durch Pelops nach Griechenland gekommen, woselbst er, und zwar in Elis, zu Ehren der nach ihm benannten Artemis Kordaka aufgeführt wurde.

Diese Notiz ist sicherlich ein Beweis dafür, dass es auch eine weniger anstössige Form des Kordax gegeben hat, weil er sonst im Dienste der keuschen Artemis keine Verwendung gefunden haben würde;<sup>3</sup> daran aber muss unter allen Umständen festgehalten werden, dass er in der Komödie immer nur in der allerlascivsten Weise auftrat. Nur unter dieser Voraussetzung versteht man den herben Tadel, den Aristophanes gegen seine Dichtercollegen, namentlich gegen Eupolis und Hermippus ausspricht, wenn er ihnen Wolken 537 ff. einen Vorwurf daraus macht, dass sie in der Einführung alberner und schlüpfriger Scenen kein Maass hielten und mit dem Kordax zu verschwenderisch umgingen.

Aber wie stellt sich Aristophanes selber zum Kordax?

Wenn er in der berühmten Parabase der Wolken seine Komödie sittlich (*σώφρων*) nennt im Vergleich zu den Producten anderer Dichter, so will er damit sicherlich nicht sagen, dass er sie von gemeinen Spässen und unanständigen Zügen frei wisse; er würde damit der Wahrheit geradezu ins Gesicht schlagen, wie das allein schon aus Stellen wie 653 ff. und 731 ff. dieser Komödie hinreichend belegt wird; sondern

1) Vergl. Bode, Hell. Dichtk. III, 280.

2) Die Stelle lautet: *Ηροεκθόντι τε ὄσοι τε στάθιον ἀπὸ τοῦ τάγου σημεῖά ἔστιν ἵεροῦ Κορδάκας ἐπίκλησιν Ἀρτέμιδος, διτὶ οἱ τοῦ Ηέλοπος ἀκόλουθοι τὰ ἐπιτίχια ἡγαγον παρὰ τῇ θεῷ ταύτῃ καὶ ὠρχήσαντο ἐπιχώριον τοῖς περὶ τὸν Σίπιλον κόρδακα ὅρχησιν.*

3) Vergl. dagegen Kock a. a. O. p. 10: Hesychius vero quod Diana cordacam commemorat, eam quidem ob causam decorum atque pudicum cordacis genus statuendum esse vix crediderim, id quod aliis placuit. Sollte es aber nicht auch im Kordax Abstufungen gegeben haben?

er kann damit nur haben sagen wollen, was auch ganz richtig ist, dass andere Dichter in Plattheiten des gewöhnlichsten Schliages nur zu oft ihre Stärke suchten. er aber bestrebt war, seine Stücke mit sittlichem Gehalt und hohen Gedanken anzufüllen und jene Concession an den sinnlichen Geschmack des Publicums nur als ein Beiwerk zu betrachten.

In diesem Sinne ist auch die Aeusserung aufzufassen, dass seine Komödie den Kordax verschmähe (v. 540: *οὐδὲ ζόρδας εἴλευσεν*). Es kann das gleichfalls nicht heissen, er habe ihn niemals angewandt, sondern nur, er habe selten von ihm Gebrauch gemacht. Und das stimmt mit der Wahrheit.

Nachdem schon Bode<sup>1</sup> gesagt hatte, dass Aristophanes im ganzen kein grosser Freund vom Kordax gewesen zu sein scheine, und nachdem er zweien Stücken, den Wolken und den Vögeln, ihn ganz abgesprochen hatte, ging Kock in seinem bekannten Programm so weit, zu sagen: *tantum abest, ut in comoedia semper cordax saltatus sit, ut Aristophanem perraro eo saltationis genere usum esse censeam.* Und es lässt sich nicht leugnen, aus den Parabasen wenigstens ist es Kock durch Hinweis auf die Natur des Inhalts und auf die Art der Vorbilder, nach denen sie nachweislich gedichtet sind, gelungen, den Kordax ganz und völlig zu entfernen. Nur vom Strophenpaar in der Parabase der Frösche lässt er es unentschieden, ob mit ihm der Kordax verbunden gewesen sei oder nicht.<sup>2</sup> Aber selbst diesen Strophen hätte Kock keine Ausnahmestellung anzuweisen brauchen. Dieselben Gründe, die in den übrigen Parabasen gegen den *ζόρδας* sprechen, behalten auch hier ihre Geltung. Denn da es nach dem Scholiasten feststeht, dass die Antistrophe eine Euripideische Stelle parodirt,<sup>3</sup> und von der

1) A. a. O. S. 279.

2) Vergl. S. 10: In Ranarum denique fabula (v. 675 ff. 706 ff.), ne nimis videar obstinato animo aut plane μισοζόρδας, aliquid iam coradicis inesse potuisse nihil inoror.

3) Er schreibt: *ἴοιτο Ἰορός τοτεν δε φοίνικος η Καιρός „ει δέ γά οὐδέπος τοτεν βιον ἀρέπος, ω πολιηται.“*

Strophe vermutet werden kann, dass sowohl das Metrum wie der Anfang derselben einem chorischen Lyriker entlehnt ist,<sup>1</sup> so scheint es gerathen, auch von dieser Stelle den *κόρδαξ* fern zu halten.

Wo und wann wird nun aber der *κόρδαξ* aufgeführt?

Es tanzen ihn von Schauspielern Dikaiopolis (Achar. 251 ff.), Philokleon (Wespen 1326 ff.) u. A., es tanzen ihn die beiden Halbchöre in der Lysistrate 797—800, dann 1044 (vergl. S. 56), es tanzt ihn der Chor der Acharner 341 ff. (vergl. S. 27.)

Ausser dem *κόρδαξ* hat der Dichter auch das *ὑπορχήμα* einige Male angewendet. Dasselbe war gleichfalls ein lebhafter, aber im Vergleich mit dem *κόρδαξ* würdevoll gehaltener Tanz, wie Athen. XIV, 628 d bezeugt: *καὶ γὰρ οὐ ὀρχήσει καὶ πορείᾳ καλὸν μὲν εὐσχημοσύνη καὶ κόσμος, αἰσχρὸν δὲ ἀταξία καὶ τὸ φροτικόν.* διὰ τοῦτο γὰρ καὶ ἐξ ὀρχῆσεις συνέταττον οἱ ποιηταὶ τοῖς ἐλευθέροις τὰς ὀρχήσεις, καὶ ἐχρῶντο τοῖς χορίμασι σημείοις μόνον τῷν ἀδομένον, τηροῦντες δὲ τὸ εὐγενὲς καὶ ἀνδρῶδες ἐπ' αὐτῶν, διὸν καὶ ὑπορχήματα τὰ τοιαῦτα προστηγόρευν. Doch gibt es zwischen dem Hyporchema und dem Kordax einen Berührungs punkt und das ist, wie schon bemerkt, das lebhafte Mimen und Geberdenspiel, weshalb Athen. XIV, 630, e sie in der Weise zusammenstellt, dass er sagt: *ἡ δὲ ὑπορχηματικὴ τῇ κωμικῇ οἰκειοῦται, ἵτις καλεῖται κόρδαξ· παιγνιώδεις δὲ εἰσὶν ἀμφότεραι.*

Eine besondere Eigenthümlichkeit des Hyporchems besteht nach Schmidt<sup>2</sup> darin, dass in ihm keine repetirte stichische oder palinodische Periode vorkommt. Hat es, wie nicht zu bezweifeln, mit dieser aus den unzweifelhaften Hyporchemen abstrahirten Bemerkung seine Richtigkeit, so wird damit

1) Dies ist die Ansicht Westphals (II, 572 A.), die sich auf den ganz analogen Vorgang in der zweiten Parabase der Ritter gründet, „wo die Strophe einem Pindarischen Prosodion nachgebildet ist, während der erste Vers der Antistrophe die Parodie einer Euripideischen Stelle enthält, natürlich mit Beibehaltung des in der Strophe gebrauchten Pindarischen Metrums.“

2) Die Antike Compositionslehre S. 356.

für die antistrophisch gegliederten lyrischen Gesänge der Parabase die Annahme eines hyporchematischen Tanzes von vornherein ausgeschlossen, so viel auch in einzelnen derselben der Stil an jene Tanzlieder erinnert,<sup>1</sup> und es wird von der φόρη und ἀντιφόρη wie von den meisten andern eingelegten Liedern und Wechselgesängen gesagt werden müssen, dass es keine eigentlichen Tanzweisen, keine sogenannten Hyporchemata sind.<sup>2</sup>

Dagegen fehlt es doch auch nicht an wirklichen Hyporchemen bei Aristophanes. Es gehören dahin das Athenische und die beiden Spartanischen Tanzlieder am Schluss der Lysistrate, wo, wie an einer andern Stelle nachgewiesen ist, Inhalt und Form die hyporchematische Natur erweisen. Sodann liegen noch Ekklesiaz. 1167 und Thesmophor. 985 Hyporcheme vor.

Sind nun aber die Strophen der Parabase weder vom Kordax noch vom Hyporchem begleitet worden, und ist doch an einer orchestrischen Bewegung bei ihrem Vortrage nicht zu zweifeln, so ergibt sich daraus die Gewissheit, dass Aristophanes auch noch andere als die bisher besprochenen Tanzweisen gebraucht hat. Welches aber der Character der Tänze war, die sich zur lyrischen Partie der Parabase und zu den Stasima gesellten, lässt sich mit Bestimmtheit nicht mehr sagen, da alle näheren Angaben darüber fehlen. Nur dürfte man nicht fehlgehen, wenn man behauptete, dass der Tanz beim Strophenpaar weniger burlesk und lasciv als im Kordax und weniger lebendig und mimetisch als im Hyporchem war, und dass der relativen Ruhe eines Stasimon auch eine gewisse Ruhe und Stetigkeit der Bewegungen zu entsprechen pflegte.

Wieder eine neue Art des Tanzes tritt dem Leser am Ende der Wespen entgegen. Hier wird von den Söhnen des

---

1) Es ist also nicht ganz genau, wenn Westphal Proleg. zu Aesch. Trag. S. 48 sagt, dass der Tanz der parabasischen Ode und Antode das zugleich ernste und heitere Hyporchema sei; viel richtiger spricht er sich kurz vor jener Stelle dahin aus, die Oden und Antoden der Parabasen seien wesentlich hyporchematisch gewesen.

2) S. Schmidt a. a. O.

Carcinus und zugleich auch vom Chor ein kunstreicher Ballet aufgeführt, das vom Dichter besonders zu diesem Zweck componirt zu sein scheint, und das man wegen der excentrischen Bewegungen, die darin vorgeschrieben werden, (vergl. v. 1520. 1523. 1525. 1528), und der Kreisbewegungen, deren öfters Erwähnung geschieht, eine Art Walzer oder heftige Kreisbewegung mit komischer Mimik und burleskem, sonst der Sikinnis eigenen Sprüngen genannt hat.<sup>1</sup>

Mit diesen wenigen Bemerkungen über den Tanz bei Aristophanes mag es an dieser Stelle sein Bewenden haben. Dieselben machen keinen Anspruch darauf, etwas neues bringen oder auch nur die Resultate der einschlägigen Untersuchungen registriren zu wollen; es sollten vielmehr nur die wichtigsten Gesichtspunkte im Zusammenhang vorgeführt werden, damit im einzelnen Falle nicht immer weit ausgeholt, sondern nur auf diese Stelle verwiesen zu werden brauchte.

Wie schwer es ist, gerade über die Orchestik der Alten etwas genaues zu sagen, weiß Jedermann, und hat erst neulich wieder H. Schmidt S. 350 seiner Antiken Compositionslehre recht klar gemacht. Derselbe setzt von jedem, der hier etwas mehr als oberflächliche oder falsche Darstellungen geben will, nicht bloss eine genaue Kenntniss der musikalischen Composition voraus, sowie eine eingehende Würdigung der Textesworte und der metrisch-musikalischen Schemen, sondern er verlangt auch, weil ja alle Theorie grau und leblos bleibe, dass man auf der Bühne die Schwenkungen der Chöre versuche, dass man den alten Rhythmen Melodien unterlege, die ihrem Wesen genau entsprächen, und wie die gewiss ganz berechtigten Forderungen weiter lauten. Da bleibt in der That nichts anderes übrig, als mit Kock zu bekennen: *Beatus ille terque beatus, qui hac de re accuratius quid proferre se posse confidat; equidem nihil perspexi atque in integrum rem dimitto.*

Etwas anderes aber ist es zu bestimmen, wo Tanzweisen bei Aristophanes vorliegen, etwas anderes diese Tanz-

1) Cf. Bode a. a. O. S. 281.

weisen zu characterisiren. Während letzteres so viel Schwierigkeiten macht, dass es, wie die Dinge jetzt liegen, fast unmöglich scheint, das Problem seinem ganzen Umfange nach zu lösen, darf der Versuch mit einiger Aussicht auf Erfolg gemacht werden, diejenigen Lieder zu bezeichnen, welche vom Tanz begleitet werden.

Wir gedenken daher bei der speciellen und so zu sagen chronologischen Besprechung der Aristophaneischen Komödien am Schlusse dieser Abhandlungen die Orchesis nicht ausser Auge zu lassen und sie zu verzeichnen, so oft sie sich vorfindet. Vielleicht gelingt es damit einen Theil der Aufgabe zu lösen, die kürzlich erst H. Schmidt a. a. O. S. 357 sich und anderen gestellt hat, der Aufgabe nämlich, festzustellen, wo Tanzweisen bei Aristophanes vorliegen und wo sie fehlen.

## XII.

### Specielle Besprechung der einzelnen Stücke.

#### I. Acharner.

204	240	die engere Parodos (S. 82 ff.), theils vom Koryphäus,
wovon		theils vom Chor während des Einzugs in die Or-
204	218	chestra melisch vorgetragen (S. 122 ff.), und zwar
219	233	
204	207	die trochäischen katalektischen Tetrameter vom
		Koryphäus, S. 8. 15.
218	218	die parimischen Verse vom Chor, S. 15. 79.
219	222	wie 204 — 217 vom Koryphäus, S. 8. 15.
223	233	wie 208 — 218 vom Chor, S. 15. 79.
234	241	Die trochäischen katalektischen Tetrameter, mit
		einem sussechall des Verses stehenden Ausruf
		des Koryphäus in der Mitte, vom Koryphäus,
		S. 8. 4. 15.
280	283	eine Verbindung von zwei trochäischen und
		zwei ierischen Ditettern vom Chor gesungen.

während er aus seinem Versteck (v. 239) her-  
voreilt und den Dikaiopolis mit Steinen bewirft,  
S. 15. 79.

284 — 302 | Wechselgesang zwischen Dikaiopolis und dem  
= 335 — 346 | Chor. Von jenem zwar ist es wahrscheinlich,  
dass er die auf ihn fallenden Verse, lauter  
trochäische Tetrameter, recitirt hat (S. 48), der  
Chor dagegen hat seine Verse mit grosser Leb-  
haftigkeit gesungen und mit aufgeregten Tanz-  
bewegungen (*zόρδαξ*) begleitet. Jenes ergibt sich  
aus dem Character des Metrums, (anapästische und  
cretische Verse, S. 48. 66. 79), und der Natur  
des Inhalts (S. 15. 16), dies vor allem aus der  
Versicherung des Chores, dass er seine Mäntel  
ausgeschüttelt und sich gedreht und gewandt  
habe, S. 26. 27. 131.

303 — 304 | trochäische Tetrameter, vom Koryphäus recitirt,  
S. 7. 16,

307 — 308 |

311 — 312 |

315 — 316 |

319 — 320 | desgl. S. 7. 48. 51.

323 — 325 |

328 — 330 |

333 — 334 |

335 — 346 | wie 284 — 302 vorgetragen.

358 — 363 | ein dochmisches System, vom Chor gesungen,  
= 385 — 390 | S. 81.

364 — 365 | iambische Trimeter, vom Koryphäus recitirt, S. 11.

385 — 390 | vom Chor gesungen wie 358 — 363.

391 — 392 | vom Koryphäus recitirt wie 364 — 365.

490 — 495 | ein System von vier dochmischen Dimetern, die  
in der Mitte zwei iambische Trimeter einschlies-  
sen, vom Chor gesungen, S. 35. 81.

557 — 559 | iambische Trimeter, vom Führer des ersten  
Halbchores gesprochen, S. 7. 34. 100 ff.

560 — 561 | iambische Trimeter, vom Führer des zweiten  
Halbchores gesprochen, S. 7. 34. 100 ff.

vers

562—563 iambische Trimeter, vom Führer des ersten Halbchores gesprochen, S. 7. 100 ff.

564—565 iambische Trimeter, vom Führer des zweiten Halbchores gesprochen, S. 7. 100 ff.

566—571 ein dochmischs System, vom ersten Halbchor in höchster Erregung gesungen, S. 35. 81. Auch müssen während dem allerlei Bewegungen stattgefunden haben, da der zweite Halbchor auf den ersten eindringt, als dieser willens ist, auf die Bühne zu eilen und den Dikaiopolis für seine Frechheit zu bestrafen, v. 564 f.

575 ein iambischer Trimeter, vom Führer des zweiten Halbchores gesprochen, S. 34.

576—577 iambische Trimeter, vom Führer des ersten Halbchores gesprochen, S. 34.

626—718 erste Parabase, theils vom Koryphäus, theils vom wiedervereinigten Chor melisch vorgetragen, S. 86 ff.

626—627 das *ζομιάτιον* (anapästische Tetrameter) vom Koryphäus melodramatisch vorgetragen, S. 87 ff.<sup>1)</sup>

1) Kolster, Richter, Müller u. A. haben dieser ersten Parabase der Acharner das *ζομιάτιον* abgesprochen; letzterer bemerkt zu v. 626: *parabasi nostrae deest commation, cuius locum obtinent duo tetrametri anapaestici*. Aber gerade diese zwei Verse bilden das *ζομιάτιον*. Sie haben alles, was zu einem solchen gehört; sie schliessen den Dialog durch eine Bemerkung über des Dikaiopolis siegreiche Beredtsamkeit ab und führen durch die Aufforderung, die Mäntel abzuwerfen und sich zu den Anapästen anzuschicken, die eigentliche Parabasis ein. Das Metrum, (anapästische Tetrameter), kann keinen Grund dafür abgeben, jenen zwei Versen den Namen *ζομιάτιον* zu versagen; denn das *ζομιάτιον* im Frieden, das auch Richter in den proleg. zu diesem Stücke als solches anerkennt, ist gleichfalls in anapästischen Tetrametern abgefasst. Schliesslich ist nicht zu übersehen, dass die Scholiasten beiden Parabasen, sowohl der im Frieden wie der in den Acharnern, das *ζομιάτιον* zusprechen. So heisst es von dieser: *ξιώτιον τὸν ἐποζητῶν ὁ ζορὸς λέγει τὴν τελετὴν παράβασιν· τῆς δὲ παραβάσεως τὸ μὲν ζομιάτιον λοιποὶ στίχοι δύο ἀναπαίστοι τετραμετροις καταληγατικῶν*. Kock meint zwar nach dem Vorgange von Kolster, diese Verse seien minus accurate von den Scholiasten *ζομιάτια* genannt worden; doch dieser Einwurf ist grundlos, da schon die Verse in den Acharnern, noch mehr aber im Frieden (vergl. die stereotype Formel

Vers

628 — 658 die *παράβασις* (anapästische Tetrameter) vom Koryphäus melodramatisch vorgetragen, S. 89 f.

659 — 664 das *πνῖγος* (ein anapästisches Hypermetron) vom Koryphäus melodramatisch vorgetragen, S. 90 f.

665 — 675 die päonische *στροφή*, vom ganzen Chor unter lebhaftem Tanze gesungen, S. 18. 79. 91 ff. 130 ff.

676 — 691 das *ἐπιφέμιμα* (trochäische Tetrameter) vom ganzen Chor unter orchestrischer Bewegung gesungen, S. 91 ff.

692 — 701 die *ἀντιστροφή*, wie die *στροφή* behandelt.

702 — 718 das *ἀντεπιφέμιμα*, wie das *ἐπιφέμιμα* behandelt.

836 — 859 ein *στάσιμον*, das aus vier iambischen mit dem logaödischen Parömiakus schliessenden Systemen besteht, vom Chor unter Tanzbegleitung gesungen, S. 18. 37. 96 f.

929 — 939 | ein durchweg iambisch gehaltenes carmen amoë-

= 940 — 951 | baeum, vom Chor (und Dikaiopolis) unter orchestrischer Bewegung gesungen, S. 44.

971 — 987 | das Metrum dieses Strophenpaars ist das päo-

= 988 — 999 | nische; nur am Ende steht ein trochäischer Tetrameter. Dass es ein parabasisches Lied ist, geht aus dem Inhalt deutlich hervor, auch sagt es der Scholiast: *καὶ ἔστι συγγία... φαρτασίαν παρέχοντα ἐπιφέμιματος.*<sup>1</sup> Man ist also zu der Annahme berechtigt, dass dies Lied, wie die Epirrhemen, vom Chor melisch und orchestisch vorgetragen ist, S. 18. 94.

1008 — 1017 | ein aus iambischen Systemen gebildetes carmen

= 1037 — 1046 | amoëbaeum, vom Chor (und Dikaiopolis) unter orchestrischer Bewegung gesungen, S. 44 ff.

1069 — 1070 iambische Trimeter, vom Koryphäus recitirt, S. 10.

1143 — 1173 zweite Parabase, bestehend aus

am Anfang: *ἄλλ’ ἦτι χαλκον*) allen Anforderungen, die an ein *χομμάτιον* gestellt werden können, entsprechen.

Es sind deinnach diese beiden Verse als *χομμάτιον* anzusehen und zu behandeln.

1) Vergl. zu der Stelle Hense a. a. O. S. 140.

Vers

1143—1149 *κομιάτιον* (anapästische Dimeter) S. 87 ff. 1150—1161 *στροφή* (choriambisch - logaödisch, S. 75), — 1162—1173 *ἀντιστροφή*, 1228 | iambische Tetrameter, vom Chor gesungen, 1230 | S. 20. 27. 1232—1234 iambische Exodos, vom Chor beim Auszuge aus der Orchestra ohne Orchestik gesungen, S. 97 f.

} wie die entsprechenden Theile in der Parabase (s. oben S. 136) behandelt.

II. Ritter.

247—277 die *πάροδος* (trochäische Tetrameter), vom Gesamtchor melisch vorgetragen, S. 21. 85. 102 ff. 303—311 | päonische Strophen, vom Chor unter Tanzbe- = 382—388 | gleitung gesungen, S. 79. 312—313 trochäische Tetrameter, vom Koryphäus recitirt, S. 50. 319—321 trochäische Tetrameter, vom Koryphäus recitirt, S. 11. 48. 322—332 | cretische, mit allöometrischen Versen unter- = 397—406 | mengte Strophen, vom Chor zum Tanze gesungen, S. 51. 52. 70. 79. 333—334 iambische Tetrameter, vom Koryphäus recitirt, S. 7. 38. 337 iambischer Tetrameter, vom Koryphäus recitirt, S. 7. 38. 341 iambischer Tetrameter, vom Koryphäus recitirt, S. 7. 38. 359—360 iambische Tetrameter, vom Koryphäus recitirt, S. 7. 38.<sup>1</sup> 366 iambischer Tetrameter, vom Koryphäus recitirt, S. 7. 38.<sup>2</sup> 382—388 wie 303—311 vom Chor vorgetragen. 389—390 wie 312—313 vom Koryphäus recitirt, S. 50.

1) Enger hat diese Verse dem Demosthenes gegeben.

2) Auch diesen Vers weist man jetzt gewöhnlich dem Demosthenes zu.

Vers

397 — 406 wie 322 — 332 vom Chor vorgetragen.  
407 — 408 wie 333 — 334 vom Koryphäus recitirt, S. 38.  
421 — 422 iambische Tetrameter, vom Koryphäus recitirt,  
427 — 428 S. 38.  
450 ein iambisches Hypermetron, vom Koryphäus  
453 — 455 recitirt, S. 7. 43.  
457 — 460 iambische Tetrameter, vom Koryphäus recitirt,  
S. 39.  
467 iambische Trimeter, vom Koryphäus recitirt, S. 7.  
470  
482 — 487 iambische Trimeter, vom Koryphäus recitirt, S. 7.  
34.  
490 — 497 iambische Trimeter, vom Koryphäus recitirt, S. 7.  
34, wenn anders hier der Chor und nicht Demosthenes sich mit dem Wursthändler unterredet.  
498 — 610 die Parabase.  
498 — 506 das *ζοιμάτιον* (anapästische Dimeter),  
507 — 546 die *παράθασις* (anapästische Tetrameter),  
547 — 550 das *πνῖγος* (ein anapästisches Hypermetron),  
551 — 564 die *στροφή* (ein logaödisches System, S. 18. 78),  
565 — 580 das *ἐπιδόμα* (trochäische Tetrameter),  
581 — 594 die *ἀντιστροφή*,  
595 — 610 das *ἀντεπιδόμα*.  
611 — 614 iambische Trimeter, vom Koryphäus recitirt,  
S. 10.  
616 — 683 ein brachykatalektischer trochäischer Tetrameter, vom Koryphäus gesungen, S. 17. 53. 54.  
617 — 623 eine cretisch - trochäische Strophe, vom Chor  
= 684 — 690 zum Tanze gesungen, S. 18. 28. 54. 56. 79.  
683 wie 616 behandelt.  
684 — 690 wie 617 — 623 behandelt.  
756 — 760 iambische Strophen, vom Chor gesungen, S. 41,  
= 836 — 840 59.  
761 — 762 anapästische Tetrameter, vom Koryphäus recitirt, S. 11. 60.  
836 — 840 wie 756 — 760 behandelt, S. 18. 41. 59.  
841 — 842 wie 761 — 762 vom Koryphäus recitirt, S. 11. 38.

Verg. die Parabase der Acharner.

Vers

919—922 sind vom Koryphäus recitirt worden, wenn sie nicht dem Wursthändler gehören. (Letzteres wird u. a. von Bergk, Ribbeck, und zum Theil auch von v. Velsen angenommen, während die Handschriften die Verse dem Chor zuweisen.) S. 43.

941 eine prosaische Gebetsformel, vom Koryphäus recitirt, S. 33<sup>1</sup>.

973—984 ein logaödisches *στάσιμον*, vom Chor gesungen und mit Tanz begleitet, S. 78. 96 f.

=985—996 ein kommosartiger, logaödischer Wechselgesang zwischen dem Chor und dem Demos, S. 77.

1111—1130 1254—1256 iambische Trimeter, vom Koryphäus recitirt. S. 10. 11.

1264—1315 die zweite Parabase, und zwar

1264—1273 die *στροφή* (daktylisch-trochäisch), S. 18. 20,

1274—1289 das *ἐπίδρημα* (cretisch),

1290—1299 die *ἀντιστροφή*,

1300—1315 das *ἀντεπίδρημα*.

1319—1320

1322 anapästische Tetrameter, vom Koryphäus recitirt, S. 61.

1324

1329—1330

1333—1334

Niehe Parabase  
der Achäer.

Die Schlussverse, die vom ganzen Chor bei seinem Wegzuge gesungen werden müssten, sind in diesem Stücke verloren gegangen.

III. Wolken.

275—290 die *πάροδος*, ein fast durchweg in daktylischen Rhythmen gehaltenes Strophenpaar, vom Chor der Wolkengöttinnen hinter der Scene, also noch vor ihrem Einzuge in die Orchestra gesun-

1) Bergk vermutet, es könnten diese Worte ein verstümmelter anapästischer Tetrameter sein. Er schreibt in der praefatio: fuit fortasse tetrameter anapaesticus, ut γε sit delendum et in fine exciderint tres syllabae.



gen. Die eigentliche Parodos findet erst 323 ff. statt, und zwar in aller Stille (*ἡσυχῇ*) und durch den linken Seiteneingang, weil sie aus der Fremde kommen (vergl. Teuffel z. d. St.). S. 18. 19. 62. 70. 78. 82 ff.

358 — 363		anapästische Tetrameter, von der Chorführerin recitirt, S. 7. 62.
412 — 419		
427 — 428		
431 — 432		

435 — 436

457 — 475 ein kommosartiges Lied, dessen erster Theil aus Trochäen und einer eingemischten daktylischen Pentapodie besteht, während der zweite (461 — 475) daktylo-epitritisch ist, vom Chor und Strepsiades gesungen, S. 56. 70. 77.

476 — 477 anapästische Tetrameter, von der Chorführerin recitirt, S. 7. 60.

510 — 626 die Parabase, bestehend aus

510 — 517 *χοιμάτιον* (anapästische und choriambisch-diiambische Verse),

518 — 562 *παράβασις* (metrum Eupolideum, S. 78),<sup>1</sup>

563 — 574 *στροφή* (Logaöden), S. 18. 19. 78,

575 — 594 *ἐπίθεμα* (trochäische Tetrameter),

595 — 606 *ἀντιστροφή*,

607 — 626 *ἀντεπιθέμα*.

700 — 706 | ein choriambisch-iambisches Strophenpaar, vom

= 804 — 812 | Chor gesungen, S. 75. Auch sind wir nicht abgeneigt, zum Gesange den Tanz zu gesellen, da es nur zu wahrscheinlich ist, dass der Chor Vorschriften wie die: *πάντα τρόπον τε σαντὸν | στρόβει πυκνώσας*, und die andere: *ταχὺς δ'... | ἐπ' ἄλλο πίδα| νόημα φρένος*, durch entsprechende Gesticulationen und Stellungen illustrirt hat.

708 zwei Baccheen, vom Chor gesungen, S. 80.

Vergleiche die Parabase  
der Achartner.

1) Das *μακρόν* fehlt, weil die *παράβασις* in Eupolideen statt in anapästischen Tetrametern geschrieben ist.

Vers

716 ein anapästischer Dimeter, in einem System tragischer Klaganapäste vom Chor gesungen, S. 65.

794 — 796 iambische Trimeter, von der Chorführerin recitirt, S. 7.

799

804 — 812 wie 700 — 706 vom Chor gesungen.

934 — 938 anapästische Dimeter, von der Chorführerin recitirt, S. 7. 64.

940

949 — 958 ein choriambisch-iambisches Strophenpaar, vom Chor gesungen. Wahrscheinlich war auch Orchesis damit verbunden, S. 16. 59. 60. 75.

=1024-1033

959 — 960 anapästische Tetrameter, von der Chorführerin recitirt, S. 7. 60.

1024 — 1033 wie 949 — 958 behandelt,

1034 — 1035 wie 959 — 960 behandelt, S. 38.

1114 — 1130 Ueberrest einer Parabase, bestehend aus

1114 *ζουμάτιον* (ein dikatalektischer iambi- } Vergl. die  
(1113) scher Tetrameter, S. 42, } Parabase  
1115 — 1130 *ἐπίθρητα* (trochäische Tetrameter). } der  
Acharner.

1303 — 1310 ein iambisches *στάσιμον*, vom tanzenden Chor gesungen, S. 35. 37. 96.

=1311-1320

1345 — 1350 ein iambisch-logaödisches Chorlied, vom Chor gesungen, S. 16. 78.

=1391-1396

1351 — 1352 iambische Trimeter, von der Chorführerin recitirt, S. 7. 8. 38.

=1397-1398

1391 — 1396 wie 1345 — 1350 behandelt, S. 78.

1397 — 1398 wie 1351 — 1352 behandelt, S. 38.

1454 — 1455 iambische Trimeter, von der Chorführerin recitirt, S. 34.

=1458 — 1461

1510 ein anapästischer Tetrameter resp. ein anapästisches System, vom Chor gesungen, S. 63. 97 f.

#### IV. Wespen.

229 — 247 *πάροδος* (iambische Trimeter) vom Chor gesungen, S. 18. 37. 82 ff.<sup>1</sup>

1) Eine eigenthümliche Vermuthung über die Melodie, nach welcher der iambische Trimeter vorgetragen sein möchte, stellt Richter auf prol. ad. Vesp. p. 76.

Vers

248 — 272 Wechselgesang (in dikatalektischen iambischen Tetrametern) unter den Koryphäus und einen Knaben zu vertheilen, S. 11. 12. 40. 72.

273 — 281 | ein daktylo - epitritisches Lied, (Proodikon und

= 282 — 290 | Exodikon bestehen aus Ionici), welches der Chor stehend (v. 270) singt, S. 12. 27. 72.

291 — 303 | ein fast durchweg aus ionischen Versen beste-

= 304 — 316 | hender Wechselgesang des Chores und der Knaben, zu orchestischen Bewegungen vorgetragen, S. 21. 72. 73.

334 — 345 | ein trochäisches Lied des Chores, (von trochäi-

= 365 — 378 | schen Tetrametern Philokleons unterbrochen), S. 51. 79.

346 — 347 | anapästische Tetrameter, vom Koryphäus reci-

350 — 351 | tirt, S. 60.

354 — 355 |

365 — 378 wie 334 — 345 vorgetragen.

379 — 380 | anapästische Tetrameter vom Koryphäus reci-

383 — 384 | tirt, S. 8. 60.

387 — 388 |

403 — 404 trochäische Tetrameter, vom Koryphäus reci-

405 — 414 tirt, S. 52.

416 ein trochäisches Lied, vom Chore gesungen, S. 51. 52. 56.

417 — 419 ein kleines Chorlied aus einem trochäischen Tetrameter und zwei cretischen Tetrametern bestehend, vom ganzen Chore in höchster Erregung und Bewegung gesungen. Zu dem, was S. 16 und 79 darüber bemerkt ist, lässt sich noch hinzufügen, worauf J. Richter prol. ad Vesp. p. 58 aufmerksam gemacht hat, dass auf den stürmischen Character der Orchestik aus v. 420 geschlossen werden kann. Denn wenn hier der Slave zu seinem Herrn sagt: 'Ηρά-  
κλεις, καὶ κέντρον' ἔχουσιν· οὐχ ὥρας, ὡς δέσποτα; so müssen sich die Choreuten vorher nothwen-

dig hin und her bewegt haben, da sie ihre Stäbe nachweislich so tragen, dass dieselben nicht den Zuschauern, nicht aber den Bühnenpersonen für gewöhnlich vor Augen traten.

412 — 413      trachische Tetrapter. vom Koryphäus recitirt. S. 9. 16 f. ss.

418 — 419      cretische Tetrapter. vom Chor in anstürmender Bewegung gesungen. S. 7.

420      trachische Tetrapter. vom Koryphäus recitirt. S. 7. 48.

421 — 422      trachisch-cretisches Lied. vom Chor in lebhafter Bewegung gesungen. S. 51. 56.

423 — 424      ein trachisch-cretisches Lied. vom Chor in lebhafter Bewegung gesungen. S. 54.

425 — 426      trachische Tetrapter. vom Koryphäus recitirt. S. 48.

427 — 428      zwei trachische Tetrapter. vom Chor in höchster Erregung gesungen. S. 74.

429 — 430      ein chorinisch-lopabilisches Strophengesang. welches der Chor singt. S. 23. während die eingesetzten kantischen Tetrapter ohne Zweifel von den Schauspielern recitirt werden.

431 — 432     

Wiewohl mir der niedrige Ton der Oberholte schon mehr als dem Kettum und ergiebiger gleichzeitig doch zu müder und einer stärkeren Bewegung hinfür zu der grosser räumlichen Fazierung gewohnt zu haben, wendet Strighe und Amantopis von einander trennend. Er sagt gen. ad Verg. p. 82. *Proutus responsum quinque omnesque satis videntur ad fingeri partitum. Venum amantopis enim. quis resum videntur inde amantopis ractime intercedere. quod cum proutum quinque omnesque ridentur esse. ut resum his ractum et prouti esse non possit. scilicet. Si quicunque enim chorinum resumus amantopis nocturna bellissime intercederent. acerbitus nocturnus.* Quis si

Vers

chorum tantummodo alio metro loquutum esse contendas? Quorsum tandem metrorum tanta varietas, nisi haec recitata haec cantata fuerint, nisi ipse poeta ita iusserit fabulam doceri?

546 — 547 anapästische Tetrameter, vom Koryphäus recitirt, S. 8. 60.

631 — 647 vergl. v. 526 — 545.

648 — 649 anapästische Tetrameter, vom Koryphäus recitirt, S. 11. 60.

725 — 728 anapästische Tetrameter, vom Chor gesungen, S. 18. 61.

729 — 736 { eine aus iambischen, cretischen und dochmischen Versen gebildete Strophe, die um des bunten Wechsels der Rhythmen willen jedenfalls ganz dem Chor zu geben ist. Jul. Richter denkt anders hierüber, a. a. O. p. 82; er lässt nämlich die iambischen Trimeter vom Koryphäus recitirt und die übrigen Verse vom Chor gesungen werden, so dass zweimal der Koryphäus einen Gedanken beginnt und der Chor ihn zu Ende führt. Diese Abtheilung scheint uns einmal in nichts begründet und dann auch völlig unnöthig. Denn der iambische Trimeter, der für jene Ansicht zu sprechen scheint, kommt auch sonst in Chorliedern vor, und in diesem Falle ist ihm, wie wir S. 35 gezeigt haben, unbedenklich melischer Vortrag zuzugestehen. In den proleg. ad pae. räumt es Jul. Richter auch ein; er schreibt p. 53: iam si voces... trimetrum iambicum velis nuncupare, vel trimetri iambici numeros præbere dicas: apte eas cani posse intelligas. S. 81.

=743 — 749

863 — 867 ein anapästisches System, vom Koryphäus recitirt, S. 12. 64.

868 — 874 { Ueber den Vortrag dieser antistrophischen Partie

885 — 890. { ist es nicht leicht, eine genaue Bestimmung zu treffen, da die Abtheilung der Verse und die Rollenvertheilung so wenig feststeht. Nach

868 — 874 | hier gewöhnlichen Ueberlieferung gebütt v. 868:  
— 885, — 890 | *εἰρηνία* „dem Bdelykleon“ soll aber zwischen  
diesem und dem folgenden Chorliede 885 ff.  
genaue Responsorien hergestellt werden, was un-  
umgänglich nötig scheint, so muss man den  
Vers noch zum Chorliede schlagen, was auch  
seit Dindorf die meisten Herausgeber zu thun  
pflegen. Jul. Richter verfährt nun zwar ebenso,  
da er aber den darauffolgenden Trimeter, den  
er bildet, wieder dem Bdelykleon gibt, so hebt  
er die genaue Responsorien unnöthigerweise wie-  
der auf. Auch halten wir diese Abtheilung  
für durchaus unzulässig, weil dann der im reci-  
tirten Trimeter geäusserte Wunsch eines Schau-  
spielers im gesungenen Liede des Chores ohne  
Absatz fortgesetzt würde, was doch nichts we-  
niger als wahrscheinlich ist.

Darf es aber als ausgemacht gelten, dass  
sich die Verse 868 — 874 und 885 — 890 genau  
entsprechen, so ist die Frage in Betreff ihres  
Vortrages dahin zu entscheiden, dass sie sammt  
und sonders gesungen worden sind. Jul. Richter  
ist auch hier wieder anderer Meinung. Die  
zwei iambischen Trimeter, die er zu Anfang her-  
gestellt hat, lässt er vom Koryphäus, resp. Bdely-  
kleon recitirt werden mit dem Bemerken „non pot-  
est actor (resp. coryphaeus) trimetrum iambicum  
cecinisse“ und „etiam in hoc carmine statuendum  
est, chorum aliud cecinisse, aliud recitasse.“  
Wir haben kurz vorher gesehen, was sich dagegen  
sagen lässt; es ist aber nirgends leichter als gerade  
hier, sich von der Möglichkeit zu überzeugen,  
dass der iambische Trimeter im Chorliede gesun-  
gen werden kann. Denn wenn es v. 885 heisst:  
Στρεψόμεσθα ταῦτά σοι κάλπάδομεν, wird damit  
nicht der Gesang auf das deutlichste bezeugt?

Ein Bedenken scheint noch erledigt werden zu  
müssen. Der Trimeter v. 868 *εἰρηνία* u. s. w. ent-

Vers

868—874 | hält eine Aufforderung zum andächtigen Schwei-  
= 885—890 | gen, wie sie die Stellung des Koryphäus, nicht  
aber die des ganzen Chores mit sich bringt (S. 9).  
Er muss also dem Koryphäus gegeben werden,  
jedoch, weil es der entsprechende Vers der Anti-  
strophe also fordert, mit der Bestimmung, dass  
er ihn singt, auf welche Weise auch das Lied  
des Chores passend eingeleitet wird.

J. H. Schmidt lässt den Vers *εὐφρυνία* etc. dem Bdelycleon mit dem Bemerken, er sei recitirt, nicht gesungen worden, und daher brauche die Personenvertheilung in Strophe und Gegenstrophe sich nicht zu entsprechen. Da jedoch die Gegenstrophe nicht mitten im Satze bei *νέαστιν* beginnen kann, sondern nothwendigerweise schon mit dem gesungenen Trimeter *ξυνενχόμεσθα* ihren Anfang nimmt, muss wohl auch der Trimeter *εὐφρυνία* etc. zur Strophe gezogen werden. S. 12.18.

Für den melischen Vortrag der übrigen Verse ist einmal der Inhalt entscheidend, insofern sie Gebete enthalten (S. 18), sodann das Metrum (iambische Verse, die mit Dochmien untermischt sind, S. 81), weiter das *καπέδομεν* und endlich die Formel *ἴητε παιάν*, in Bezug auf welche Jul. Richter die treffende Bemerkung macht: maxime vero illud *ἴητε παιάν* cantu indiget.

Unsere Ansicht ist demnach die: v. 868—874  
= 885—890 enthalten ein iambisches mit  
alloiometrischen Versen vermischt Chorlied,  
das mit Ausnahme des Eingangsverses, wel-  
chen der Koryphäus zu singen hat, vom gan-  
zen Chor melisch vorgetragen wird.

1009—1121 Parabase, bestehend aus

1009—1014 *κομιάτιον* (anapästische, iambische und  
trochäische Verse),

1015—1050 *παράβασις* (anapästische Tetrameter),

1051—1059 *πνῖγος* (anapästisches System),

1060—1070 *ῳδή* (trochäisch-cretisch),

Vergl. die Parabase  
der Achartner.

Vers

1071—1090 ἐπίφημα (trochäische Tetrameter),  
1091—1100 ἀνταρδή,  
1101—1121 ἀντεπίφημα. } Vergl. die  
Parabase der  
Acharner.

1265—1291 zweite Parabase, bestehend aus  
1265—1274 φόδη (iambisch-trochäisch),  
1275—1283 ἐπίφημα (eine päonische Periode mit  
trochäischem Schlussvers, S. 79. 94),  
. . . . . ἀνταρδή fehlt, } Vergl. die  
1284—1291 ἀντεπίφημα. } Parabase  
der  
Acharner.

1297—1298 iambische Trimeter, vom Koryphäus recitirt,  
S. 10.

1450—1461 ein parabasisches Lied (*στάσιμον*), im chor-  
=1462—1473 iambisch-iambischen Metrum, vom Chor unter  
Tanzbegleitung gesungen, S. 18. 75. 96.

1516—1517 anapästische Tetrameter, vom Koryphäus reci-  
tirt, S. 9.

1518—1522 ein daktylo-trochäisches Strophenpaar (S. 77),  
=1523—1527 welches der Chor zum Tanze der Carciniten  
singt, wie aus den Imperativen *πιδάτε*, *πινδο-σορθείτε*, *ἐπλαστισάτω τις* deutlich hervorgeht.  
Dass der Chor dabei nicht stille steht, sondern  
die Bewegungen der Carciniten nachahmt, ist  
eine Vermuthung von Jul. Richter, die bei dem  
hyporchematischen Character des Metrums viel  
für sich hat.

1528—1537 stichisch gebrauchte Daktylo-Trochäen, die  
der Chor zum Tanze singt, und mit denen er  
zuletzt die tanzenden Carciniten, gleichfalls  
tanzend, hinaus begleitet, S. 76. 98.

Zu den Worten *φίπτε σκέλος οὐράνιον* (v. 1530)  
bemerkte der Scholiast: *Εὐφρόνιος οὕτω φησίν  
ὄνομά τε σοθαι σχῆμα τι τραγικῆς ὁρήσεως*. Doch  
das richtige trifft H. Schmidt, wenn er von  
der ganzen Stelle sagt: „Was hier als Exodus  
erscheint, ist ein echter Kordax, über den wir  
zugleich eine sehr anschauliche Schilderung  
erhalten.“

V. Frieden.

Vers

114 — 118 ein kleines, in daktylischen Versen abgefasstes Chorlied, welches die Töchter des Trygaios, die als *παραχορηγίματα* auftreten, gemeinsam singen, während sie 124 ff. einzeln recitiren. — S. 110 ff.  
300 — 336 *πάροδος* (trochäische Tetrameter), vom ganzen Chor<sup>1</sup> und zwar ausnahmsweise (von 320 an) zum Tanze gesungen, S. 26. 32. 85. 86. 115.

1) Im Frieden tritt ein doppelter Chor, ein Haupt- und ein Nebenchor auf. Jener besteht aus attischen Landleuten (vgl. v. 508, 511 und 589), dieser aus Leuten aller Stände (vgl. v. 286 ff.) und aller Länder (vgl. v. 302: *ῳ Ηρακληντες*), von denen die Argiver, Megarer, Böoter und Lakoner namentlich aufgeführt werden. An dem Gesange der Parodos sowie an dem Versuche, die Friedensgöttin heraufzuwinden, nehmen alle Theil, an letzterem jedoch der Nebenchor mit so wenig Eifer oder vielmehr in so feindlicher Absicht, dass ihm Hermes und die attischen Landleute gebieten, seine Hände ganz und gar aus dem Spiele zu lassen. Wie aber jene Choreuten mit dem wirklichen Chor (etwa bei v. 426) auf die Bühne gezogen sind, so werden sie dieselbe auch erst zugleich mit diesem nach v. 555 verlassen haben. Sie verweilen dann noch in der Orchestra, sicherlich in ganz passiver Haltung, bis der Chor sich anschickt, die Parabase vorzutragen. Jetzt erst werden sie unter einem passenden Vorwande entfernt; sie erhalten nämlich den Auftrag, das Handwerkszeug und die Geräthschaften hinweg zu schaffen, deren der Chor der Landleute jetzt nicht mehr bedurfte, die auch beim Tanzen hinderlich sein könnten, und der Gefahr ausgesetzt waren, gestohlen zu werden, vgl. v. 729 ff. Es kann freilich auffallend erscheinen, dass attische Landleute Lakoner und Argiver, Böoter und Megarer ihre Diener (*ἀξόλονθοι*) nennen und ihnen eine Arbeit aufzutragen, die sonst nur Slaven zu verrichten pflegen. Allein wer wüsste nicht, dass die Komiker solche Inconsequenzen sich öfter erlauben, und dass man es mit der Folgerichtigkeit einzelner Züge wie ganzer Scenen nicht zu genau nehmen darf, wenn man sich nicht den Genuss der Dichtung verleiden will. Auch wäre es nicht unmöglich, dass der Dichter, gut patriotisch gesinnt, wie er war, die Absicht gehabt hätte, durch Einführung jener wenn auch vorübergehenden Scene, in welcher die Fremden die Slaven, die Athener aber die Herren spielen, seinem Volke zu schmeicheln und ihm eine kleine Freude zu bereiten. — Schliesslich bleibt auch nichts anderes übrig, als die fremden Choreuten unter jenen *ἀξόλονθοι* zu verstehen. Denn thäte man es nicht, so wäre man genöthigt, zu einer neuen Klasse stummer Nebenpersonen seine Zuflucht zu nehmen; ist das aber ratsam in einem Stücke, in

Vers

346—360 | ein cretisch-trochäisches Lied, welches der  
=582—600 | Chor singt (S. 18), während er auf der Bühne  
steht. Aus diesem Grunde kann es weder *στάσιμον* noch *παραβατικόν*, sondern höchstens  
*παρασκήνιον* genannt werden. Vergl. Richter  
prol. ad pac. p. 51. — S. 51. 79.

385—388 ein cretisch-trochäisches Lied, vom Chor zu  
Tanzbewegungen gesungen, S. 18. 79.

390—399 ein cretisch-trochäisches Lied, vom Chor zu  
Tanzbewegungen gesungen, S. 51. 56. 79.

428—430 trochäische Tetrameter, vom Koryphäus reci-  
tirt, S. 49.

439—440 |

444—446 |

450—452 iambische Trimeter, vom Koryphäus recitirt,  
454 | S. 34.

457 |

458 |

459—472 | Wechselgesang zwischen Chor, Hermes und Try-  
=486—499 | gaios. Das Lied ist dazu bestimmt, die Arbeit  
zu fördern, der man sich unterzieht, um  
die Göttin Eirene herauf zu holen. Das  
Metrum der zweiten Hälfte von v. 464 an ist  
mit Ausnahme von v. 467 und 468 entschieden  
anapästisch (S. 66). Ueber die Art der anderen  
Verse ist bei der verschiedenen Messung, welche  
die Interjectionen zulassen, verschieden geur-  
theilt worden. Während z. B. Westphal v. 767  
und 768 für einen katalektisch-cretischen Di-  
meter erklärt und in den Proceleusmatikern,  
welche hier für die Anapäste eingetreten sind,  
den flinken und behenden Anfang der Arbeit  
ausgedrückt findet, hält Richter in beiden Fällen  
nur iambische Messung für zulässig.

---

welchem die herkömmliche Zahl von Schauspielern und Choreuten schon  
so bedeutend überschritten ist?

Vers

479—480 iambische Trimeter, vom Koryphäus recitirt, S. 34.<sup>1</sup>

486—499 Vergl. 459—472.

508 } iambische Tetrameter, vom Koryphäus recitirt, S. 39.

510 }

512—519 ein aus anapästischen und iambischen Versen bestehendes Lied, vom Chore bei der Arbeit gesungen, S. 18. 44.

556—559 trochäische Tetrameter, vom Koryphäus recitirt, S. 49.

582—600 Vergl. 346—360, S. 18.

601—602 } trochäische Tetrameter, vom Koryphäus recitirt, S. 50.

617—618 }

630—631 }

729—817 Parabase, bestehend aus

729—733 *κομμάτιον* (vier anapästische und ein trochäischer Tetrameter, wenn anders der letztere richtig überliefert ist),<sup>2</sup>

734—764 *παράβασις* (anapästische Tetrameter),

765—774 *πνίγος* (anapästisches Hypermetron),

775—796 *φόδη* (Daktylo - Trochäen, S. 20. 77),

797—817 *ἀντιφόδη*.<sup>3</sup>

856—867 } ein iambisch - logaödisches carmen amoebaeum,

=909—921 } vom Chore einerseits und Trygaios anderseits gesungen, S. 18. 37. 44.

924 } iambische Trimeter, vom Koryphäus recitirt,

926 }

927—936 }

939—955 } ein iambisch - anapästischer Wechselgesang zwis-

=1023-1038 } chen Trygaios und dem Chore, S. 18. 42.

973 ein iambischer Trimeter, zur Hälfte vom Koryphäus recitirt, S. 9.

978—986 ein anapästisches System, vom Chore gesungen, S. 18. 65.

1023—1038 Vergl. 939—955.

Vergl. die Parabase der Acharner.

1) Nach der gewöhnlichen Ueberlieferung hat Hermes diese Verse.

2) S. die Anm. zum *κομμάτιον* der Acharner.

3) *ἐπιφόδημα* und *ἀντιφόδημα* fehlen.

Yann

1127—1190 zweite Parabase, bestehend aus  
 1127—1139 *φοῖ* (cretisch - trochäisch),  
 1140—1158 *ἐπιφέρων* (trochäische Tetramet.), S. 94 ff. | Vergl. die  
 1159—1171 *ἄτοφί*, Parabase  
 1172—1190 *ἄτεπιφέρων*. | der  
 Acharner.

1311—1315 vier katalektisch - iambische Tetrameter mit  
 einem katalektischen Dimeter in der Mitte, vom  
 Koryphäus recitirt, S. 9. 39.

1316—1357 wird in der verschiedensten Weise abgetheilt.

1316—1328 anapästische Tetrameter mit einem System von  
 Dimetern; sie sind, wenn dem Chore gehörig,  
 (so Meineke, Richter), vom Koryphäus recitirt  
 worden S. 62.

In Betreff der Tetraineter denkt Richter gerade so; nur von dem Hypermetron möchte er lieber den Gesang aussagen.

Enger lässt 1316—1332 den Trygaios sprechen.

1333—1357 ein lyrisches System, das aus einer Anzahl kleinerer logaödischer Strophen besteht, und sowohl seines Metrums wegen (S. 77) als auch weil es ein Hochzeitslied ist (S. 18), den vielfach wiederkehrenden Refrain 'Yuŷ 'Yuérca' ū hat und die Exodus bildet. sei es durchweg vom ganzen Chore, sei es vom Chore und dem Trygaios gesungen worden ist, und zwar während sich der ganze Zug, den Trygaios an der Spitze, durch die Orchestra dem Ausgange zu und durch diesen hinaus bewegte.<sup>1</sup>

1) Westphal vertheilt diesen Schlussgesang des Friedens von 1329 an unter Trygaios, zwei Halbchöre der προποιοποι oder προτετεγμένοι des Hochzeitzuges (*Hpo. A* und *Hpo. B*) und den χορος γεωργών. Vergl. Proleg. zu Aesch. Trag. S. 22: „Als die Hauptmaasse des Liedes stellen sich hier neun längere, jedesmal einander im Metrum gleiche Perioden dar, von denen die erste und letzte von dem Bräutigam Trygaios, die sieben mittleren abwechselnd von zwei Halbchören der προποιοποι des Hochzeitzuges gesungen wurden: am Ende einer jeden längeren Periode aber fällt der Chor mit einer einzigen kurzen Reihe ein, die entweder den alten Hochzeitsrefrain enthält oder eine beson-

VI. Vögel.

Vers

310 — 312 | *πάροδος* im engeren Sinne, vom ganzen Chor  
314 — 316 | bei seinem ungeordneten Einzuge in wirrem  
319 | Durcheinander gesungen, S. 17. 85. 86. 126. Davon  
| sind 310 — 312 und 314 — 316 entweder aufgelöste,  
| katalektisch-trochäische Tetrameter (Kock, H.  
| Schmidt) oder aufgelöste Dochmien (Westphal);  
| v. 319 besteht aus contrahirten Anapästen.  
322 — 323 | trochäische Tetrameter, vom Koryphäus im  
325 — 326 | Dialog mit Epos recitirt, S. 49.  
327 — 335 | freie anapästische Systeme, vom Chor in höch-  
=343—351 | ster Erbitterung und lebhafter Erregung gesun-  
gen, S. 17. 66. 80.  
336 — 338 | trochäische Tetrameter, vom Koryphäus reci-  
tirt, S. 50.  
343 — 351 | vergl. 327 — 335.  
352 — 353 | trochäische Tetrameter, vom Koryphäus reci-  
tirt, S. 9. 50.<sup>1</sup>

ders significante Phrase der übrigen Sänger unmittelbar nachdem sie ausgesprochen ist, mit Nachdruck wiederholt.“

1) Zu diesen Versen macht Arnoldt in der mehrerwähnten Schrift folgende, scheinbar begründete Bemerkung: „Wer spricht nun die Tetrameter? Der Chorführer, an welchen zu denken zunächst liegt, an den auch Westphal . . ., Hornung . . ., Donier . . . gedacht haben, kann es nicht sein wegen der Frage und Aufforderung v. 353 *ποῦ σῇ ὁ ταξιάρχος; ξαγέτω τὸ δεξιὸν ζέρεις.* Denn alsdann würde der Chorführer nach sich selber fragen, da wir verständiger Weise unter dem *ταξιάρχῳ* nur ihn, den wirklichen Anführer des Zuges verstehen dürfen. Der ganze Chor, also auch der *ταξιάρχος* selbst, kann ebenso wenig der fragende sein. So bleibt nur übrig, die Verse einzelnen Choreuten zuzuweisen.“ Die Worte haben viel bestechendes und doch schweben sie völlig in der Luft. Denn was in aller Welt berechtigt uns, den Chorführer als den Taxiarchen anzusehen? Der Chorführer ist der Stratege, und wenn er nach einem Taxiarchen fragt, so fragt er nach einem von den Männern, welche dem Feldherrn zur Unterstützung mitgegeben wurden. Es hat auch Sinn, wenn der Koryphäus in die Choreutenmasse hineinfragt, wo ist der Taxiarch? wohingegen es mehr als auffallend wäre, wenn ein Choreut noch lange nach dem Koryphäus als dem Taxiarchen frage, da er ihn doch immer als den ersten vor Augen hatte.

Vers

364—385      trochäische Tetrameter, vom Koryphäus im Dialog mit Epos recitirt, S. 7. 50.

400—405      ein anapästisches System, vom Koryphäus melisch vorgetragen, S. 9. 65.<sup>1)</sup>

406—409      ein iambisches System, vom Koryphäus im Dialog mit Epos recitirt, S. 43.

410—434      ein aus cretischen, iambischen und dochmischen Strophen bestehender Wechselgesang zwischen Epos und dem Chor. Die iambischen Trimeter, die sich eingestreut finden, haben wir wohl nach den früheren Bemerkungen nicht mehr nöthig für sangbar zu erklären. Sind wir auch nicht im Stande, das Verhältniss anzugeben, in welchem ihr melischer Vortrag zu dem der übrigen Verse stand, so können wir uns doch nicht mit der Auffassung von H. Schmidt befreunden, dass die Trimeter wahrscheinlich nur mit starker Modulation recitirt worden seien und deshalb keinen integrirenden Bestandtheil der musikalischen Composition gebildet hätten. S. 79.

443—447      anapästische Tetrameter, vom Koryphäus im Dialog mit Peisthetairos recitirt, S. 59 ff.

451—459      ein daktylo-trochäisches Strophenpaar, vom

=539—547      Chor gesungen, S. 18. 66. 76.

460—461      467      anapästische Tetrameter, vom Koryphäus recitirt, S. 8. 60. Uebrigens steht hier und im folgenden die Abtheilung nicht fest.

470      500

517

1) Fast in wörtlicher Uebereinstimmung mit dem, was wir S. 9 und 11 hierüber bemerkt haben, äussert sich Arnoldt in dieser Weise: „Das Commando 400 ff. sowie der Vorschlag, jene drei Fragen in Betreff der Gäste dem Epos vorzulegen, und die alsdann erfolgenden Fragen selber gehören ohne Zweifel dem Chorführer an, da es für niemand mehr als für ihn dem Chor Befehle zu ertheilen sich schickt, und die in ruhigem Ton und planmässiger Folge hervortretenden Fragen ein und denselben Sprecher erheischen.“

Vers

539 — 547 wie 451 — 459 behandelt, S. 18.  
548 — 549 wie 460 — 461 vorgetragen, S. 8. 60.  
571 — 572  
577 — 578  
587  
592  
595  
603  
606 — 607  
608  
627 — 628  
629 — 636 eine iambische Strophe, vom Chor gesungen, S. 35. 81.  
637 — 638 anapästische Tetrameter, vom Koryphäus recitirt, S. 7. 8. 60. 62.  
658 — 660 anapästische Tetrameter, vom Koryphäus recitirt, S. 7. 8. 60. 62.  
676 — 800 Parabase, bestehend aus  
676 — 684 *χοιμάτιον*, S. 78,<sup>1</sup>  
685 — 722 *παράβασις* (anapästische Tetrameter, deren monodischer Vortrag zum Spiel der Flöte erfolgt, vergl. v. 682 ff. und S. 90),  
723 — 736 *πνῖγος* (anapästisches System),  
737 — 752 *φόδη* (hyporchematische Daktylo - Trochäen, S. 18. 20. 77),  
753 — 768 *ἐπιφόρμα* (trochäische Tetrameter),  
769 — 784 *άντροδη*,  
785 — 800 *ἀνεπιφόρμα*.

Vergleiche die Parabase der Acharner.

1) Nach Richter fehlt dieser Parabase das *χοιμάτιον*. Indessen was ist denn das glykoneische System v. 676 — 684 anders als eine *χαταβολή τις βραχέος μέλοντος*, wie die Erklärung des *χοιμάτιον* bei Pollux lautet? Nennt es ferner nicht der Scholiast ganz direct ein *χοιμάτιον*? Und ist nicht die Aufforderung an die Flötenspielerin, die Anapäste zu beginnen, ganz dasselbe, wie wenn es sonst am Schlusse des *χοιμάτιον* heisst: Lasst uns die Anapäste beginnen? Was endlich das melische Maass betrifft, das hier an Stelle der sonst gewöhnlichen Anapäste sich angewandt findet, so steht auch diese Erscheinung nicht vereinzelt da. Denn das *χοιμάτιον* der Wolken, an dessen Echtheit noch Niemand gezweifelt hat, ist aus zwei anapästischen und sechs chorambisch - diambischen Versen zusammengesetzt, und das der Wespen aus Anapästen, Iamben und Trochäen.

Vers

809 } iambische Trimeter, vom Koryphäus im Dialog  
812 } recitirt, S. 7. 34.

817—820 } iambische Trimeter, vom Koryphäus im Dialog  
826—827 } recitirt, S. 7. 34.

833—835 }  
851—858 } ein iambisch - trochäisches Strophenpaar, zu den  
=895—902 } Tönen der Flöte (vergl. v. 858: *συναυλείτω δὲ  
Ναῖρις ψόφη*) vom Chore gesungen, während er  
in feierlicher Processe einherzieht, (vergl. v.  
851 ff.: *όμοσφοθῶ, συνθέλω | συμπαρανέσας  
ἔχω | προσόδια μεγάλα σεμνὰ προσιέραι θέοι-  
σιν*). S. 18. 28. 29. 44.

1058—1117 zweite Parabase, bestehend aus  
1058—1070 *ψόφη* (spondeische Anapäste und Päonen, S. 66),  
1071—1087 *ἐπίφραγμα* (trochäische Tetrameter),  
1088—1100 *ἀντρόφοι*,  
1101—1117 *ἀντεπίφραγμα*.  
1164—1165 iambische Trimeter, vom Koryphäus recitirt, S. 34.  
1188—1195 } ein aus dochmischen Dimetern bestehendes  
=1262—1268 } Strophenpaar vom Chore melisch und orche-  
stisch vorgetragen, (man denke nur an die  
Imperative *φύλαττε πᾶς . . . ἔθρει δὲ πᾶς  
σκοπῶν*), S. 81.

1196—1198 iambische Trimeter, vom Koryphäus recitirt, S. 34.  
1262 1268 wie 1188—1195 behandelt.

1313—1322 } ein daktylo - ithyphallisches Strophenpaar (Sta-  
=1325—1334 } simon), vom Chore zum Tanze gesungen, S. 18.  
77. 96.

1470—1481 } ein in trochäischen Strophen abgefasstes para-  
=1482—1493 } basisches Lied, vom Chore zum Tanze gesungen,  
S. 18. 56.

1553—1564 } ein parabasisches Lied (trochäische Strophe),  
=1694—1705 } vom Chore zum Tanze gesungen, S. 18. 56.

1720—1725 ein in aufgelösten Trochäen, contrahirten und  
uncontrahirten Choriamben verfasstes Lied, wel-  
ches der Chor unter lebhafter Bewegung singt,  
S. 13. 18. 28. 75.

Vergl. die  
Parabase der  
Acharner.

Vers

1726—1730 ein anapästisches System, vom Koryphäus recitirt, S. 13. 28. 64.

1731—1736 logaödische Strophen, vom Chorē getanzt und  
=1737-1742 gesungen, S. 28. 77.

1743—1747 ein anapästisches System, vom Koryphäus recitirt, S. 12. 13. 28. 64. 65.

1748—1754 ein daktylisches Lied, vom Chorē unter Tanzbegleitung gesungen, S. 28. 70.

1763—1765 Exodus, eine aus zwei prokatalektisch - iambischen Tetrametern bestehende Strophe, vom ganzen Chorē gesungen, S. 20. 40. 97.

VII. *Lysistrate*. .

254—305 *πάροδος* im engeren Sinne.

254—386 *πάροδος* im weiteren Sinne.

254—255 iambische Tetrameter, vom Koryphäus der Männer gesungen, S. 9. 41. 75. 85. 123.

256—265 | ein iambisch - trochäisches Strophenpaar, vom  
=271—280 | Chorē der Männer gesungen, S. 16. 18. 41.

266—270 iambische Tetrameter, vom Koryphäus gesungen, S. 9. 41. 85. H. Schmidt nennt sie eine recitative Mittelpartie.

271—280 Siehe 256 ff.

281—285 iambische Tetrameter, vom Koryphäus gesungen, S. 41. 85.

286—295 | ein iambisch - trochäisches Strophenpaar, vom  
=296—305 | Chorē der Männer gesungen, S. 16. 35.

306—318 iambische Tetrameter, vom Koryphäus recitirt, S. 9. 41.

319—320 choriambische Tetrameter, von der Chorführerin melisch vorgetragen, S. 75.

321—334 | ein choriambisch - logaödisches Strophenpaar, vom  
=335—349 | Chorē der Weiber<sup>1</sup> unter lebhafter Bewegung gesungen, S. 74. 75.

1) Was die Stellung des Weiberchores anbelangt, so halten wir nach wie vor an der S. 101 aufgestellten Ansicht fest, wenn auch Arnoldt mit eben so grosser Bestimmtheit wie Kühnheit im Ausdruck

Vers

350 — 386 Dialog (iambische Tetrameter) zwischen Chorführer und Chorführerin, S. 43.  
399 — 402 iambische Trimeter, vom Koryphäus recitirt, S. 34.  
467 — 470 iambische Tetrameter, vom Koryphäus recitirt, S. 38.  
471 — 475 iambische Tetrameter, von der Chorführerin recitirt, S. 38.  
476 — 483 | freie anapästische Strophen, vom Chor der Männer (Strophe) und Chor der Weiber (Antistrophe) in heftiger Erregung gesungen, S. 18. 66.  
— 541 — 548 | anapästische Tetrameter, vom Koryphäus recitirt, S. 8. 60.  
539 — 540 iambische Tetrameter, von der Chorführerin recitirt, S. 39.  
541 — 548 vom Chor der Weiber gesungen, wie 476 ff. vom Chor der Männer.

erklärt, Enger habe dem Weiberchor gegen den Scholiasten zu v. 321 und v. 354 und gegen Droysens Phantasieen (?) mit Recht seinen Standpunkt auf der Orchestra angewiesen.

Der Scholiast könnte sich ja geirrt haben und ebenso Droysen, aber der Dichter etwa auch? Will man seinen Angaben keinen Glauben schenken?

Aristophanes führt uns die Belagerung der Akropolis vor (v. 263); wo hätte die Burg besser dargestellt werden können als auf dem Vorderrand der Bühne? Dazu kommt, dass die Männer das Feuer unten anlegen, und von unten herauf alles verbrennen wollen (S. v. 373:

*ἔγω μὲν ἵρα νῆσας πιρὰν τὰς σὰς φτίαξεν ἐφάψω,*  
während die Weiber von einem höher gelegenen Orte aus das Wasser herabgiessen (S. v. 374):

*ἔγω δέ γ' ἵρα τὴν σῆν πιρὰν τούτην κατασβέσαιμι.*

Ferner ist nicht zu übersehen, dass dem Chor der Weiber, wenn er nicht durch eine Thüre der Scene in seine Burg gelangte, um dieselbe gegen die Angriffe der Männer zu vertheidigen, jede Möglichkeit abgeschnitten wäre, hineinzukommen, da ihn die Belagerer nicht durchlassen würden. Es muss also auch um des willen die Akropolis auf der Bühne, natürlich auf dem vordersten Rande derselben, gelegen haben.

Endlich aber findet jene Annahme in den vv. 821 ff., über die E. Droysen Quaest. de Aristoph. re scenica p. 60 ff. ausführlicher gehandelt hat, ihre volle Bestätigung.

Vers

549—550 anapästische Tetrameter, von der Chorführerin recitirt, [S. 60](#).  
614—615 trochäische Tetrameter, vom Chorführer recitirt, [S. 9. 49](#).  
616—625 eine cretisch-trochäische Strophe, vom Chor der Männer zum Tanze gesungen, [S. 79](#).  
626—636 trochäische Tetrameter, vom Chor der Männer zum Tanze gesungen, [S. 49](#).  
637—638 trochäische Tetrameter, von der Chorführerin recitirt, [S. 49](#).  
639—647 eine cretisch-trochäische Strophe, vom Chor der Weiber zum Tanze gesungen, [S. 79](#).  
648—657 trochäische Tetrameter, vom Chor der Weiber zum Tanze gesungen, [S. 79](#).  
658—681 | päonisch-trochäische Strophen, deren erste vom  
=682—705 | Chor der Männer und deren zweite vom Chor der Weiber melisch und orchestisch vorgetragen  
wird,<sup>1</sup> [S. 51. 79. 81](#).  
706—707 iambische Trimeter, von der Chorführerin recitirt, [S. 10. 34](#).  
710 ein iambischer Monometer, von der Chorführerin recitirt.  
712 | iambische Trimeter, von der Chorführerin recitirt, [S. 34](#).  
714 |  
716 ein katalektisch-iambischer Monometer,<sup>2</sup> von der Chorführerin recitirt.  
781—803 | ein Stasimon, päonisch-trochäische Strophen,  
=804—828 | wovon die erste, und zwar bis v. 796 und von

1) Es ist früher gesagt worden, warum wir glauben, der Lysistrate die Parabase absprechen zu müssen. Bekanntlich hat es sich [Westphal](#) angelegen sein lassen, den Complex aller Lieder, die von 614—705 reichen, als Parabase zu erweisen, s. Proleg. zu Aesch. Trag. S. 48. Dass diese Gesänge mit der Form der Parabase grosse Aehnlichkeit haben, kann nicht bestritten werden, dass sie aber wirklich eine Parabase ausmachen, ist Westphal nicht gelungen als zweifellos hinzustellen.

2) Es ist auch möglich, dass die Ausrufe des Erstaunens v. 710 und 716 vom Halbchor der Weiber gesungen worden sind.

781—803 801 an vom Chor der Männer, die zweite aber, =804—828. und zwar bis 820 und von 825 an vom Chor der Weiber melisch und orchestisch vorgetragen wird, S. 18. 79.

Das übrige, also 797—800 und 821—824 ist entweder unter die beiden Anführer zu vertheilen oder, was wahrscheinlicher ist, es haben es auch noch die beiden Halbchöre (zum Kordax?) gesungen.

Dass dieser Zwischengesang nicht den Namen einer Parabase verdient, hat bereits Bode nachgewiesen. Da nämlich während des ganzen Stückes die Bühne nicht leer wird, so ist eine parabasenartige Schwenkung und Hinwendung zu den Zuschauern gar nicht möglich.<sup>1</sup>

1) Eine eigenthümliche Auffassung vom Bau dieses Gedichts und der Art seines Vortrags findet sich in J. H. H. Schmidts „Compositionslære.“ Nachdem hier gesagt ist, dass die beiden Erzählungen (*μεθοι*) keineswegs eine Strophe und Gegenstrophe bildeten, (?) sondern dass die Weiber die Composition der Männer nur bis ins einzelne nachahmten, während im Uebrigen beide Abtheilungen einen durchaus selbständigen Inhalt hätten, heisstes weiter: „Jedes Gedicht zerfällt gleichmässig in sechs Abschnitte. Abschnitt I beginnt mit einem einzelnen Worte aus zwei gedeihnten Silben — der Erzähler bedenkt sich und hat vorläufig ein Anfangswort gefunden; nun geht er in den singenden Ton über, und die nächsten beiden Verse zeigen die Taktmasse, worin die Composition gehalten sein soll. Es beginnt die Erzählung wieder mit dem Worte des Bedenkens (*οὐτω*, resp. *Τίπορ*), meist in den äusserst komischen katalektischen päonischen Dimetern gehalten; (Abschnitt II—III 785—792), Abschnitt IV (794—796) geht in eine lebhafte Tanzweise über, kehrt aber noch einmal zu den Päonen zurück. Abschnitt V ist ein Kordax (797—801), wechselseitig von beiden Chören getanzt und gesungen, und Abschnitt VI kehrt in eine weniger orchestrale Singweise zurück. Also halb prosaische Erzählung, dann lyrische Fassung, dann ein Wechseltanz, dann wieder eine blosse Singweise — eine Composition, die ihres Gleichen nicht hat und doch keinem Missverständnisse in irgend einer Art unterliegen kann.“ — Von v. 2 wird dann noch bemerkt, dass er ein nicht gestattetes Metrum habe, daher noch nicht gesungen sondern declamirt werde. — Wir können uns mit dieser Behandlung der vorliegenden Gedichte nicht einverstanden erklären, da durch sie der unleugbar einheitliche Cha-

Vers

954—979 kommatisch vertheilte Klaganapäste, vom Koryphäus und dem Schauspieler Kinesias gesungen, S. 65.

1014—1042 Stasimon, stichisch gebrauchte trochäisch-päonische Verse, von den beiden Halbchören unter orchestrischen Bewegungen (*χάρδαξ*) gesungen, S. 54.

1043—1072} ein päonisch-trochäisches Strophenpaar, vom  
1189—1215} vereinigten Choren zum Tanze gesungen, S. 28.  
56. 79. 115.

1073—1075 anapästische Tetrameter und iambische Trimeter, vom Koryphäus recitirt, S. 10. 34. 60.

1078—1079

1082—1085 iambische Trimeter, vom Koryphäus recitirt.

1088—1089 S. 34.

1093—1094

1108—1111 anapästische Tetrameter, vom Koryphäus recitirt, S. 62.<sup>1</sup>

1189—1215 Siehe 1043 ff.

1247—1272 ein daktylo-trochäisches dorisches Hyporchem, welches vom *παραχορίγμα* des Lakoner-Chors<sup>2</sup>

racter derselben doch allzusehr zerrissen wird. Auch kommt uns eine so enge Verbindung von Prosa und Poesie, von Recitation und Gesang an und für sich nicht wahrscheinlich vor; und endlich ist wohl zu beachten, dass dem Chor, dem doch der Gesang zufällt, die Recitation nirgends, also auch hier nicht, gegeben werden kann, dass man dann also den Koryphäus als Sprecher auftreten lassen müsste, was sich aber mit der Einheit der Erzählung und der Composition durchaus nicht vertragen würde.

1) Die handschriftliche Ueberlieferung gibt auch v. 1105—1106 noch dem Chor, und zwar, was sicher falsch ist, dem *χορὸς γερόντων* Vergl. hierüber Beer a. a. O. S. 165.

2) Vgl. Jul. Richter prol. ad Vesp. p. 32: alia vero (scil. parachore-gemata) non possunt nisi a choro extraordinario producta esse, ut Laconum et Atheniensium chorus in fine Lysistratae, quum chorus senum mulierumque non possit propter temporis angustias aut habitum mutare aut omnino orchestram egredi.

zum Spiel der Flöte<sup>1</sup> und zum Tanze gesungen wird,<sup>2</sup> S. 18. 76. 115.

1279—1294 ein daktylo-trochäisches Hyporchem, vom *παροχορίζημα* der Athener zum Tanze gesungen S. 18. 20. 22. 23. 76. 115.<sup>3</sup>

1296—1322 ein daktylo-trochäisches Hyporchem, vom Parachoregem der Lakoner zum Tanze gesungen, S. 18. 23. 76. 115.

### VIII. Thesmophoriazusen.

101—129 Wechselgesang zwischen Agathon und dem Parachoregem des Musenchors, in mannigfach umgestalteten, ionischen Versen gedichtet, S. 18. 73. 113.

Die *πάροδος* fehlt, da die Frauen unvermerkt zusammentreten, S. 86.

312—330 eine logaödische Strophe, vom Chore gesungen, S. 18. 78.

352—371 eine logaödische Strophe, vom Chore gesungen, S. 18. 78.

381—382 iambische Tetrameter, von der Chorführerin gesprochen, S. 9. 39.

434—442 | trochäische Strophen, vom Chore gesungen,  
=520—530 | S. 18. 55.

459—467 ein trochäisches System, vom Chore gesungen, S. 18. 55.

1) V. 1242 sagt der Lacedämonier: ὡς πολυχαιρίδα, λαβὲ τὰ φυσατήρια und v. 1245 der Athener: λαβὲ τὰς φυσαλλίδας, welch letzteres Wort nach Hesychius φυσητήρια. αἰλοί bedeutet.

2) Tanz und Gesang werden, wie wir schon früher gesehen, sowohl durch das Lied selbst, als auch durch besondere Anspielungen (vgl. v. 1243. 1246) bezeugt. Selbst die Art des Tanzes wird hier ein wenig genauer als sonst bezeichnet. Es sagt nämlich der Lakoner v. 1243: ἦρ' ἐγώ διποτίσω, und der Scholiast erklärt den Ausdruck dahin: τοῖς δέον ποσὶν χορεύσω. εἰδος δὲ δοξήσεως ἡ διποδία, ἡς μεγαλει καὶ Κρατήρος ἐν Πλούτοις ἀρξει γὰρ αὐτοῖς διποδία καλῶς.

3) Während sich in den beiden dorischen Hyporchemen viele Dehnungen finden, die dem Wesen und Character des Volkes entsprechen, können die vielen Auflösungen und choreischen Daktylen als eine Erscheinung bezeichnet werden, welche den specifisch attischen Tänzen dieser Art eigenthümlich ist. Vergl. H. Schmidt zu dieser Stelle.

## Vers

520 — 530 Siehe 434 ff., S. 17.

531 — 532 iambische Tetrameter, von der Chorführerin

571 — 573 recitirt, S. 9. 11. 38.

582 — 583

586

589 iambische Trimeter, von der Chorführerin reci-

597 — 602 tirt, S. 9. 10.

607

613 — 614

655 — 658 anapästische Tetrameter, von der Chorführerin recitirt, S. 9. 61.

659 — 662 trochäische Tetrameter, von der Chorführerin recitirt, S. 49. 50.<sup>1</sup>

663 — 667 eine trochäische Strophe, vom Chor melisch und orchestisch vorgetragen, S. 50. 61.

668 — 685 ein in freien Anapästen und Iamben abgefasstes

= 707 — 725 Stasimon, das der Chor singt und nothwendig auch mit Tanz begleitet, da er die Umgebung nach versteckten Feinden durchsuchen muss, S. 65. 66.

687 — 688 trochäische Tetrameter, von der Chorführerin recitirt, S. 9. 49. 50.

699 — 701 Dochmien, vom Chor gesungen, S. 17. 80 ff.

702 — 703 trochäische Tetrameter, von der Chorführerin recitirt, S. 47 ff.

705 ein trochäischer Tetrameter, von der Chorführerin recitirt, S. 47 ff.

707 — 725 wie 668 ff. behandelt.

726 — 727 trochäische Tetrameter, vom Koryphäus recitirt, S. 47 ff.

1) Wenn Westphal vermutet, der Koryphäus habe die anapästischen sowohl wie die trochäischen Tetrameter und auch noch das sich daran schliessende trochäische Hypermetron (bis v. 667) melodramatisch vorgetragen, so liesse sich das noch hören, da die ganze Stelle einmal durch ihren Bau und dann auch durch ihre Bestimmung an die erste Hälfte der Parabase erinnert. Wenn aber derselbe Gelehrte das ganze Chorlied für die *πάροδος* des Stückes erklärt, so spricht er damit eine Ansicht aus, die sicher wenige mit ihm theilen werden. Vergl. Proleg. zu Aesch. S. 64 und oben S. 84. 86.

776 — 784 eine Art *zoupiátor* (anapästisches System), von Mnesilochos gesungen, S. 88.

785 — 845 Parabase, bestehend aus

785 — 813 *τραπέζασις* (anapästische Tetrameter). | Siehe Parabase der

814 — 829 *τρίτος* (anapästisches System). | Acharner.

830 — 845 *τριάδημα* (trochäische Tetrameter). S. 93.

947 — 952 ein anapästisches, aus Tetrametern und Dimentern bestehendes System, von der Chorführerin recitirt, S. 23. 61. Wer, wie Westphal, melodramatischen Vortrag annimmt, thut dies um des willen, weil die Stelle mit der kommatischen und anapästischen Partie der Parabase grosse Aehnlichkeit hat. Uebrigens weist Westphal auch noch die melischen Metra (953 — 958) und die trochäische Partie (959 — 968) dem Koryphäus zu (Proleg. S. 53 und 61).

953 — 1000 ein Stasimon, und zwar ein aus verschiedenen iambischen, trochäischen und anderen Strophen bestehender Liedercomplex, mit dessen einzelnen Theilen, wie aus bestimmten Angaben im Text und aus dem Character des Metrums zu schliessen ist, verschiedenartige Tänze verbunden waren. So wird in der ersten Strophe, wo es heisst:

ὅμη, χώρει  
ζούρα ποσίν, ἄγ', ἐς χώλον,  
χειρὶ σύναπτε χεῖρα κτλ.

eine „saltatio facta in orbem consertisque manibus“ deutlich beschrieben. Anderer Art ist die Orchesis 959 ff., wieder anderer 966 ff.; 982 ff. glaubt man den Tanz zu erkennen, der bei Hesychius den Namen *διπλῆ* führt, (s. Enger zu v. 971); die Strophe 985 ff. erklärt H. Schmidt für ein vollkommen ausgeprägtes Hyporchem u. s. w. Kenner mögen diese überaus schwierigen Fragen zur Entscheidung bringen, uns kam es nur darauf an, den Tanz in diesem Liede zu constatiren. Vergl. übrigens S. 18. 23. 24. 44.

Vers

1136—1159 Stasimon, eine logaōdische Strophe, unter Gesang und Tanz vom Chore vorgetragen, S. 18. 78. 96.

1164	iambische Trimeter, von der Chorführerin recitirt, S. 10. 34.
1170—1171	
1217	
1218—1219	
1220—1221	
1223—1224	

1226

1227—1230 ein anapästisches System, vom Chore gesungen, S. 64. 97 f.

IX. Frösche.

209—263 ein carmen amoebaeum (cretische, trochäische, daktylische Verse), von Dionysos und dem *παραχορίγμα* des Froschchors gesungen, S. 18. 112 f.

Der melische Character der Stelle erhellt ausserdem noch daraus, dass sie dazu bestimmt ist, den Ruderschlag zu begleiten, sowie endlich aus der bestimmten Angabe des Charon.

Denn als Dionysos das Bedenken äussert, er werde nicht rudern können, weil er es nicht gelernt habe, bemerkt ihm der Fährmann 205 ff.:

φέστ' (sc. δινήσει) ἀνοίσει γὰρ μέλη  
κάλλιστ', ἐπειδὰν ἐμβάλῃς ἄπαξ.  
(τίρων;)

βατραχοκίκνων θαυμαστά.

316—353 die engere *πάροδος*, vom Gesammtchor<sup>1</sup> gesungen, S. 85.

1) Der eigentliche Chor dieses Stückes besteht aus den männlichen Mysteriern, die, nachdem sie einmal aufgetreten sind, bis zum Ende der Handlung dableiben, um als Repräsentanten des vernünftigen Theiles des attischen Publicums dem Wettstreite der beiden Dichter beizuwollen. Dieser Chor hat sicherlich die volle Zahl von 24 Personen gehabt; kam es doch darauf an, dass sie ihre Ansicht, die zugleich die des Dichters war, mit möglichst starkem Nachdruck aussprachen; auch wäre sonst, da ja ein Theil des Chores sich wegbegibt, während der grösseren Hälfte des Stückes und zu der Zeit, wo die eigentliche Ten-

316 — 317 baccheische Dimeter. vom vereinigten Chor zum Flötenspiel gesungen. S. 81.

denz desselben durchgefachten wurde, ein verstümmelter Chor in der Orchestra gewesen.

Zu der vollen Stärke des Chorpersonals kommt nun während der Parodos noch eine Anzahl von Nebenchoreuten, die man, wie wir bereits früher gesehen, mit dem Namen *παραγορήμα* zu umfassen pflegt. Wenn es nämlich in der Strophe 409 ff. die unbedingt dem männlichen Theile des Chores zu geben ist, heisst:

*καὶ γέροντες τοι μητρούσαις  
τοῦ δι, τεττάρον, καὶ μάλιστρον.  
ομηταστρίας τοι,*

wenn ferner der Daduch v. 444 sagt:

*τοῖο δὲ αὐτοῖς τοῖοις τοῖοι καὶ γενεῖσι.*

so ist an einem *παραγορήμα* der Weiber offenbar nicht zu zweifeln.

In dem weiblichen Nebenchor waren, wie die Citate deutlich ergeben, Frauen und Mädchen vereinigt; in ähnlicher Weise werden als die Glieder des männlichen Chores Männer und Greise oder alte und junge Männer genannt, es treten demnach Männer und Weiber und beide wieder in den verschiedensten Altersstufen auf. Das konnte auch bei dem Zweck, den der Dichter in dieser Parodos verfolgte, gar nicht anders sein. Denn da er den eleusinischen Festzug und die Demeterfeier nachahmen wollte, so musste er, um die Wirklichkeit getreu nachzubilden, Männer und Weiber, Alt und Jung an dem Zuge Theil nehmen lassen.

Welche Partieen der ausnahmsweise langen Parodos auf den männlichen Haupt- und den weiblichen Nebenchor fallen, lässt sich nicht durchweg mit voller Sicherheit bestimmen, doch sind so viel Anhaltspunkte gegeben, dass der Versuch gerechtfertigt erscheinen muss, jedem sein Eigenthum zu überweisen. V. 315, 316 und die beiden Strophen 324 — 336 = 340 — 353 sind sicherlich von allen Mysteriern, Männern und Weibern, zusammen gesungen worden, weil dies die engere Parodos ist, und man allen Grund hat anzunehmen, dass der Chor gerade bei seinem ersten Auftreten so gewaltig wie möglich auf die Herzen der Zuhörer zu wirken suchte. Die folgenden anapästischen Tetrameter recitirt der eigentliche Chorführer als Hierophant gekleidet (s. Fritzsche und Kock). Die Chorlieder 372 ff., 384 ff. singt entweder wieder der vereinte Chor, oder, was um des folgenden willen wahrscheinlicher ist, und was auch, aus dem Scholiasten zu schliessen, die Ansicht Aristarchs war (s. Fritzsche p. 189), abwechselnd der Chor der Männer (Strophen: 372 — 376, 384 — 388) und der Chor der Frauen (Antistrophen: 377 — 381, 389 — 393). Im darauf folgenden iambischen Chorgesange ist eine Vertheilung der drei Systeme unter die

Vers

324—336 | ionische, mit Baccheen und Kretikern gemischte  
=340—353 | Strophen, vom ganzen Chor bei seinem Ein-  
zuge gesungen, S. 18. 72. 80.

verschiedenen Geschlechter mit Nothwendigkeit anzunehmen. Denn  
da v. 416:

*βούλεσθε δῆτα κοτῆ  
σκώψωμεν Ἀρχέδημον . . .*

zu einem Gesange mit vereinten Kräften aufgefordert wird, so versteht es sich von selbst, dass vorher die einzelnen Abtheilungen gesungen haben. Nun ist eine Bemerkung, wie sie 409—413 gemacht wird, nur im Munde von Männern denkbar, ihnen ist also dies System zu überlassen. Dann fällt der Vortrag der beiden andern Systeme auf den Antheil der Weiber. Dies ist noch aus einem andern Grunde wahrscheinlich. Fritzsche und Kock haben nämlich mit gutem Grunde angenommen, dass die Verse 394—397 vom Daduchen als Führer des weiblichen Halbchores gesprochen worden sind, da er in den Eleusinien der Führer des fackeltragenden Iakchos war und daher zu dessen Preise am passendsten auffordert. Es kam demnach in erster Reihe den Weibern zu, den Iakchos anzurufen, und darum können ihnen immerhin zwei Systeme gegeben werden. Die mittlere Partie gibt sich auch noch durch die darin angeführten weiblichen Kleidungsstücke als Eigenthum des weiblichen Halbchores zu erkennen. — Das iambische System 416 ff. enthält selber die Angabe, dass es von den vereinigten Chören gesungen worden ist. Die iambischen Verse 434—436 sind wohl dem Koryphäus zu geben. 440—447 weisen durch das *ξὺν δὲ  
σὺν ταῖστιν ζόγαις εἴπι τοι γεραῖστιν* wieder mit ziemlicher Bestimmtheit auf den Daduchen als Sprecher hin. Es bleibt nur noch übrig, den Eigenthümer des letzten Liedes zu bestimmen. Kock lässt es von den Weibern bei ihrem Abzuge gesungen werden. Wir halten diese Behauptung aus einem zwiefachen Grunde für irrig. Einmal brauchen die Sänger des Liedes, wenn sie von sich reden, immer das Masculinum (*πατέρτες-μόροις-δοτοι*), was sich im Munde von Weibern doch mehr als komisch ausnehmen würde, und dann kann die Ausserung des stolzen Selbstbewusstseins über die freundliche Behandlung, welche Einheimische und Fremde in Athen geniessen, nur von Männern, nicht von Weibern gethan werden, da diese ja in politischer Beziehung so gut wie gar nicht in Betracht kamen, sich also auch über derartige Dinge kein Urtheil erlauben durften. Kock hat übersehen, dass die Arede des Daduchen nicht bloss an die Weiber, sondern auch an die Männer gerichtet ist. Die Männer sind es, welchen der Führer 440 das *χωρεῖτε* zuruft, da er ihnen v. 445 ausdrücklich die *ζόγαι* und *γεραῖκες* entgegengesetzt. Nun könnte Jemand einwenden, dass sich für den männlichen Chor, der doch schliesslich zurückbleibt, das *χωρώμεν* *εἰς πολυρρόδονς κτλ.* nicht zieme; allein dasselbe müsste von dem *χω-*

354 — 371 anapästische Tetrameter, vom Koryphäus in der Rolle des Hierophanten recitirt, S. 9. 62.  
372 — 376 | ein aus spondeischen Anapästen gebautes Stro-  
- 377 381 | phenpaar, vom Chor in der Weise gesungen, dass die Männer die Strophe, die Weiber die Antistrophe vortragen, S. 65. 84. 115. 166.  
382 383 anapästische Tetrameter, vom Koryphäus recitirt, S. 14. 59 ff.  
384 388 | ein antistrophisch gegliedertes iambisches Sy-  
389 393 | stem, halb vom männlichen, halb vom weiblichen Chor gesungen, S. 18. 44. 166.

gerre 410 gesangt werden, und doch geht das mit Sicherheit auf die Männer. Es ist eben noch ein Unterschied zwischen dem *παρρήσιον* (v. 110) und dem *χορείον τον πολεοδότος ιερμάρας*. Jenes kommt nur den Weibern zu, dies können auch die Männer thun. Auf das Adjectivum *ακτίχοοντος* wird man sich gegen unsere Ansicht gar nicht berufen dürfen. Freilich, wenn man genöthigt wäre, dabei an den Kallichorostümme zu denken, so würde das Lied den Weibern zugesprochen werden müssen, da diese und nicht die Männer dort den heiligen Festanz aufführten.<sup>1</sup> Indessen was hindert uns das Adjectivum hier in der Bedeutung von lieblich, herrlich zu fassen?

Bind aber diese logäödischen Strophen dem männlichen Theile des Chores, dem eigentlichen Chor zu überweisen, wie auch Fritzsche annimmt, so liegt es auf der Hand, dass er unter dem Gesange derselben sich tanzend, etwa um die Thymele herum, bewegt hat, während dessen die Weiber die Orchestra verliessen, um nun, da sie ihren Zweck erfüllt hatten, den Angen des Publicums sich für immer zu entziehen.

Sollte jemand daran Anstoss nehmen, dass der männliche Chor von seinem Weggange spricht und doch, ohne dass man zunächst einen Grund davon einsicht, in der Orchestra zurückbleibt, so wird diese Behauptung auch nicht gehoben, wenn man die abziehenden Weiber vom Strophon singen lässt. Denn die Forderung, die in dem *χορείον* enthalten ist, bleibt gleichfalls unerfüllt. Dass das eine Inconsequenz ist, wird Niemand lengnen. Aber wer wollte es bei einem Dichter wie Aristophanes mit solchen Dingen allzu genau nehmen? Uebrigens wäre man vielleicht auch im Rechte, wenn man annähme, durch den Tanz auf der Orchestra wäre der männliche Chor jener Aufforderung, die 110 ff. an ihn gestellt wird, nachgekommen. Denn die wirkliche *εμμέμβολη* Peter will ja der Dichter gar nicht einführen, er will nur ein Abbild derselben geben.

1) Επειδή οὐδὲ τοιούτων δι τοιούτων ποτε παλινεύετος Καλλίχορος, οὐδὲ τοιούτων παραπομπήν ποτε παλινεύετος ποτε παλινεύετος καὶ ποτε τοιούτων θεός.

Vers

394—397 | kürzere iambische Strophen, je aus einer kata-  
= 440—444 | lektischen Dipodie und zwei dikatalektischen  
= 444—447 | Tetrametern bestehend, vom Koryphäus melo-  
dramatisch vorgetragen, S. 14. 42.

398—413 ein aus drei gleichen iambischen Strophen be-  
stehendes Lied, vom Chor zum Tanze gesun-  
gen, was schon allein durch den Refrain:

*"Ιαζχε φιλοχορευτά, συμπρόπευπτέ με*  
hinreichend bezeugt wird, und zwar scheinen  
die zwei ersten Strophen den Weibern, die  
letzte den Männern gegeben werden zu müssen,  
S. 18. 35. 167.

416—430 ein iambisches System, vom vereinten Chor zum Tanze (s. v. 414—415) gesungen, S. 28. 35.

434—436 eine Verbindung von zwei Dimetern und einem  
Trimeter, die noch zu einem iambischen System  
gehören, vom Koryphäus gesungen, S. 167.

440—444 | = 394—397.  
= 444—447 |

448—453 | ein logaödisches Strophenpaar, vom Chor der  
= 454—459 | Männer zum Tanze gesungen, S. 18. 77.

534—548 | vier logaödische Strophen, wovon zwei vom  
= 590—604 | Chor, je eine von Dionysos und Xanthias ge-  
sungen werden, S. 18. 55. 77.

675—737 Parabase, bestehend aus

675—685 *στροφή* (Daktylo-Epitriten), S. 18. 77, | Vergleiche

686—705 *ἐπίδρυμα* (trochäische Tetrameter), | die Parabase

706—717 *ἀντιστροφή*, | der

718—737 *ἀντεπίδρυμα*. | Acharner.

814—829 *στάσιμον*, eine daktylische, aus vier sich genau  
entsprechenden Strophen bestehende Periode,  
vom ganzen Chor gesungen und getanzt, S. 17.  
70. 96.

875—884 ein daktylisches Chorlied, vom Chor gesungen,  
S. 18. 70.

895—904 | trochäische Strophen, vom Chor gesungen,  
= 992—1003 | S. 56. 60.

Erinnerungen an meine alte Heimat als die  
Dramatis Personae. Denn die Zusammenkünfte  
der Freunde und Bekannte und diese Ge-  
spräche sind so lebhaft, wie sie im alten Tage-  
raum der Freunde waren. 1911-12. Das zwar  
war noch lange vor dem Krieg. Die Empfehlungen  
der Freunde und Bekannte waren so anzahl-  
reich, dass es keine Zeit für eine Rück-  
sicht auf die Freunde und Bekannte für eine Stunde

In weiterer jet. nahmen die Chorister, der das Chorleit. 28. f. so  
gottlobeswürdig zur Schau trug, ihrer Freude an, unsrer Einflussung  
zu entkräften, sondern vielmehr durch heitere ihre Einflussigkeit zu  
erweisen, haben wir noch gesungen. Es gab jedoch noch eine Schwierig-  
keit zu bewältigen. Die Anzahl an zu singenden war. Da es nämlich  
in diesem Verse bestand.

Chap. 3. *What are the chief difficulties in the way of the use of the new method?*

1100 4028

so meint er, dasselbe beweise, dass der Stadt singende Chor  
Städter vor sich in die Mässersammlung wünsch, oder wenigstens  
für die Zuschauer, genau solle und soll bestimmt von diesen unter-  
schieden. Diese ardege Kritik aber kann anderer sein, als die in  
Münzen verkleideten Weiber aus der Stadt, wir müssten daher zwei  
Haltungen unterscheiden, z. B. v. Indess das alles ergibt sich durch-  
aus nicht aus jenen Wörtern. Sie gehören zu dem Liede an, welches  
nach der Bezeichnung der Prinzen zu einem hässlichen Ton anschlagen  
muss, kann es da bestanden, oder es steht vielmehr alles in der schön-  
sigen Ordnung, wenn auch die Personen des Chores auch für Bauern  
möglichen und andere Dinger, die sie zu seien behaupten, als Städter  
sich aufgegossen?.

Die literarisch-schätzungsreichen Unterschriften, welche der Verfasser über das Erscheinten des eberischen Elementes in diesem Stücke, über die vermehrte Auszahl der Überreste, über die Einführung von Tänzen und andere interessante Punkte angestellt hat, liegen unserem Forum mit her, als dass wir näher darauf einzugehen hätten.

erklärt werden könnte, entbehrt aber des einen characteristischen Merkmals, dass es nicht beim Einzuge in die Orchestra, sondern beim Auszuge aus derselben gesungen wird. Ein der Parodos ähnliches Marschlied liegt aber unverkennbar in diesem Gesange vor; es hat also Anspruch darauf, ebenso wie die Parodos behandelt zu werden. Danach sind

285 — 288 iambische Tetrameter, von der Chorführerin melodramatisch vorgetragen, S. 9. 37.

289 — 299 } logaödische Strophen, vom Chor gesungen,  
= 300 — 310 } S. 18. 77.

478 — 503 wird von einigen für die Parabase gehalten, doch mit Unrecht; der Chor ist gar nicht in der Orchestra gewesen, kann sich also auch dem Publicum gar nicht zuwenden, um direct mit ihm zu verhandeln. Viel richtiger ist die Bezeichnung *ἐπιπάροδος*. Denn da dies Wort nach Pollux IV, 108 bedeutet: *ἢ μετὰ ταύτην* (sc. *τὴν μετάστασιν*) *εἴσοδος*, und an unserer Stelle der Chor wirklich vom Markte zurückkehrt, wohin er sich vom Theater aus begeben hatte, (cf. schol.: *ἔμβα, χώρει· Ἐξέρχεται δὲ χορὸς ἀπὸ τῆς ἐκκλησίας*), so ist gegen die Benennung Epiparodos durchaus nichts einzuwenden, und was ihre Behandlung betrifft, so ist die der eigentlichen Parodos unbedenklich auch auf diesen Fall anzuwenden. Wir halten also dafür, es sind

478 — 482 iambische Monometer und Tetrameter, von der Chorführerin melisch vorgetragen, S. 37.

483 — 492 } iambische Strophen in hypermetrischer Form,  
= 493 — 503 } vom Chor gesungen, S. 37. 44.

514 — 516 anapästische Tetrameter, von der Chorführerin recitirt, S. 62. S. 18 sind diese Verse zu streichen.

571 — 580 eine daktylo - epitritische Strophe, vom Chor unter Tanzbegleitung gesungen, S. 77.

Vers

581—582 anapästische Tetrameter, von der Chorführerin recitirt, S. 60.

1127 ein iambischer Trimeter, von der Chorführerin recitirt, S. 10. 34.

1134 ein iambischer Trimeter, von der Chorführerin recitirt, S. 34.

1151—1154 iambische Trimeter, von der Chorführerin recitirt, S. 14. 34.

1155—1162 trochäische Tetrameter, von der Chorführerin recitirt, S. 14. 51.

1163—1182 ein daktylisches Hyporchem, vom Chore zum Tanze gesungen, S. 14. 24. 25. 70. 71.

XI. *Plutus*.

253—321 *πάροδος*, bestehend aus einem von Karion und dem Koryphäus melodramatisch vorgetragenen Wechselgesang (iambische Tetrameter), und aus mimetisch-orchestischen Strophen, S. 37 f., 82 ff.

257—260 }  
264 }  
268—269 }  
271—272 iambische Tetrameter, melodramatisch vom Ko-  
275—276 ryphäus recitirt, S. 37.

279—283 }  
286 }  
288—289 }

290—321 ein aus iambischen Strophen bestehendes carmen amoebaeum, das theils vom Chore, theils vom Selaven gesungen wird. Dass damit Mimetik und Orchestik verbunden war, lässt sich aus v. 290 ff. mit Sicherheit schliessen, S. 44.

328—331 iambische Trimeter, vom Koryphäus recitirt, S. 34.

487—488 anapästische Tetrameter, vom Koryphäus recitirt, S. 60. 62.

631—632 iambische Trimeter, vom Koryphäus recitirt, S. 10. 34.

Vers

637      | Dochmien, vom Choré melisch und orchestisch  
639 — 640 | vorgetragen, S. 17. 18. 80.  
1208—1209 anapästische Tetrameter, vom Choré bei seinem  
Weggange gesungen, S. 63. 97.

---

Vers .

581—582 anapästische Tetrameter, vor  
recitirt, S. 60.

1127 ein iambischer Trimeter  
recitirt, S. 10. 34.

1134 ein iambischer Tri-  
recitirt, S. 34.

1151—1154 iambische Tri-  
tirt, S. 14.

1155—1162 trochäisc  
recitir'

1163—1182 ein  
" "



Halle, Buchdruckerei des Wasserhauses





